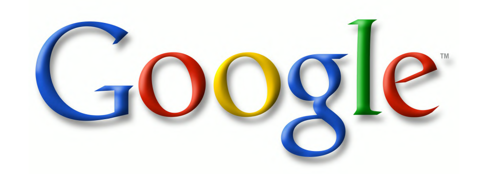
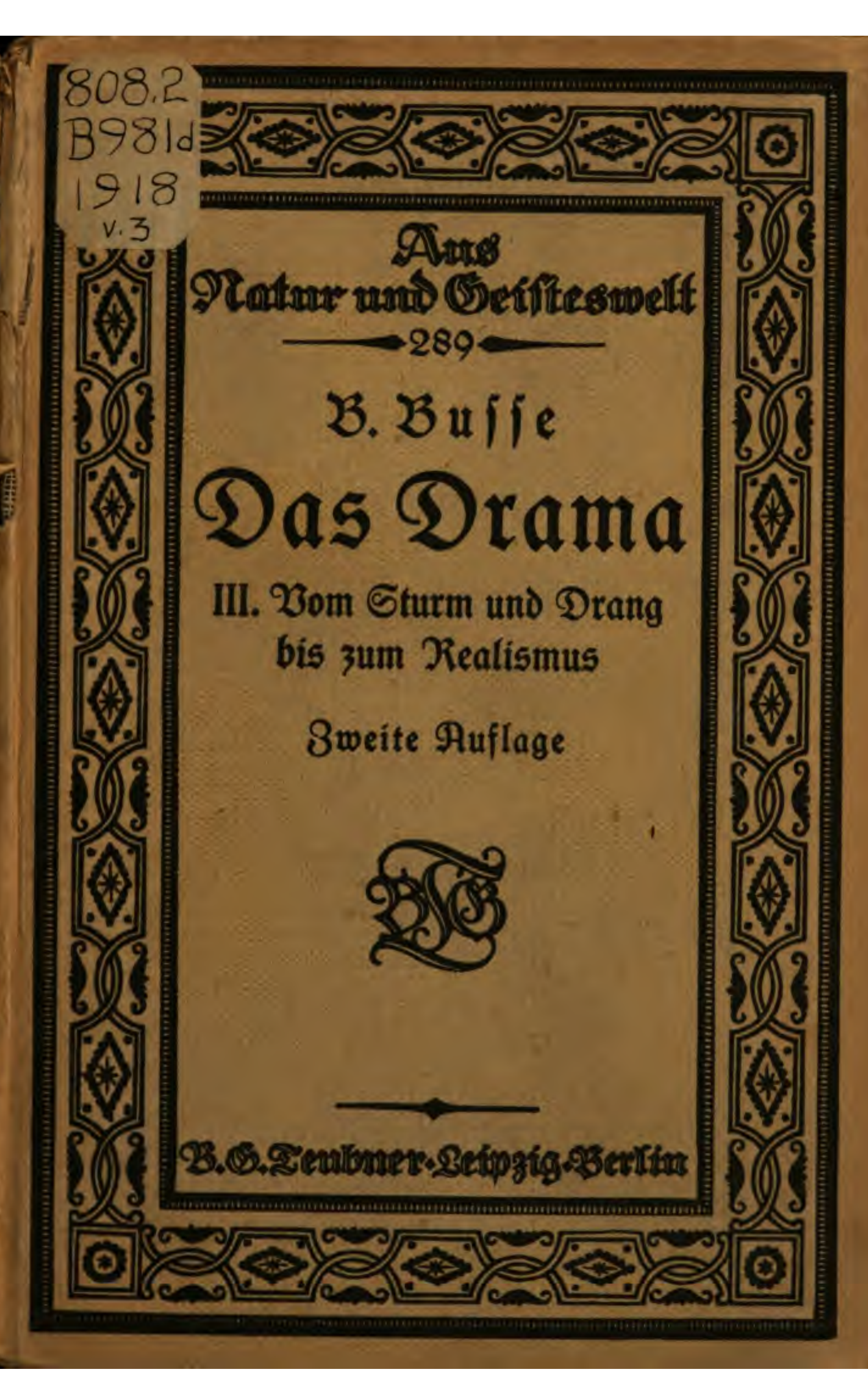
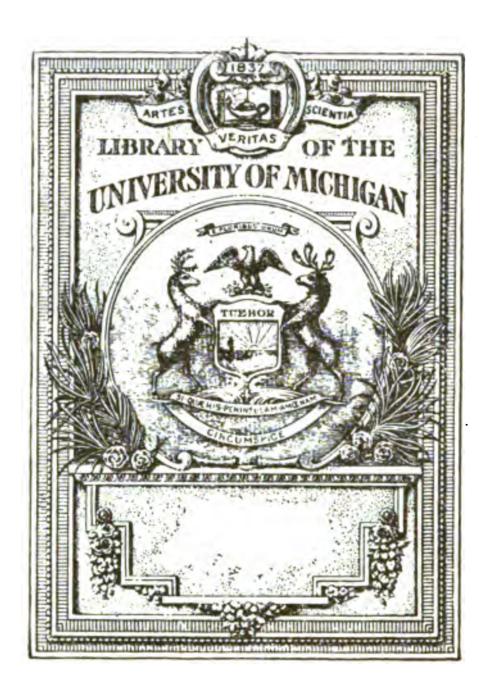



808.2
B981d
1918
v.3
Aus
Natur und Geisteswelt
289
B. Busse
Das Drama
III. Vom Sturm und Drang
bis zum Realismus
Zweite Auflage
B.G.Teubner·Leipzig·Berlin



bereits in 2. bis 8. Auflage vor, insgesamt hat die Sammlung bis jetzt eine Verbreitung von fast 5 Millionen Exemplaren gefunden.

Alles in allem sind die schmucken, gehaltvollen Bände besonders geeignet, die Freude am Buche zu wecken und daran zu gewöhnen, einen Betrag, den man für Erfüllung körperlicher Bedürfnisse nicht anzusehen pflegt, auch für die Befriedigung geistiger anzuwenden.

Wenn eine Verteuerung der Sammlung infolge der außerordentlichen Steigerung der Herstellungskosten – sind doch die Löhne auf das Achtzehnfache, die Materialien auf das Fünfundzwanzig- bis Fünfunddreißigfache (teilweise noch weit darüber) gestiegen – auch unvermeidbar gewesen ist, wie bei anderen „billigen" Büchern, z. B. den Reclamheften, so ist der Preis doch entfernt nicht in dem gleichen Verhältnis gestiegen, und auch jetzt ist ein Bändchen „Aus Natur und Geisteswelt" wohlfeil, im Gegensatz zu den meisten Gebrauchsgegenständen.

Jedes der meist reich illustrierten Bändchen
ist in sich abgeschlossen und einzeln käuflich

Leipzig, im März 1922. **B. G. Teubner**

Ein vollständiges, nach Wissensgebieten geordnetes Verzeichnis versendet auf Wunsch kostenlos und postfrei der Verlag, Leipzig, Poststr. 3/5

Zur bildenden Kunst, Musik und Schauspielkunst
sind bisher erschienen:

Bildende Kunst

Allgemeines:

Ästhetik. Von Prof. Dr. R. Hamann. 2. Aufl. (Bd. 345.)

Das Wesen der deutschen bildenden Kunst. Von Geh. Rat Prof. Dr. H. Thode. (Bd. 585.)

Bau und Leben der bildenden Kunst. Von Direktor Prof. Dr. Th. Volbehr. 2. Aufl. Mit 44 Abbildungen. (Bd. 68.)

Heimatpflege. (Denkmalpflege und Heimatschutz.) Ihre Aufgaben, Organisation und Gesetzgebung. Von Dr. H. Bartmann. (Bd. 756.)

Der Weg zur Zeichenkunst. Ein Büchlein für theoretische und praktische Selbstbildung. Von Oberstudiendir. Dr. E. Weber. 3. Aufl. Mit 84 Abbildungen u. 1 Farbtafel. (Bd. 430.)

Grundzüge der Perspektive nebst Anwendungen. Von Prof. Dr. K. Doehlemann. 2. verb. Aufl. Mit 91 Fig. u. 11 Abb. (Bd. 510.)

Geometrisches Zeichnen. Von akad. Zeichenlehrer A. Schudeisky. Mit 172 Abb. im Text und auf 12 Tafeln. (Bd. 568.)

Projektionslehre. Die rechtwinklige Parallelprojektion und ihre Anwendung auf die Darstellung technischer Gebilde nebst einem Anhang über die schiefwinklige Parallelprojektion in kurzer leichtfaßlicher Darstellung für Selbstunterricht und Schulgebrauch. Von akad. Zeichenlehrer A. Schudeisky. Mit 208 Figuren. (Bd. 564.)

***Kunstgeschichtliches Wörterbuch.** Von Dr. H. Vollmer. (Teubn. kl. Fachwörterbücher.)

Geschichte:

Die Entwicklungsgeschichte d. Stile in d. bildenden Kunst. Von Dr. E. Cohn-Wiener. 2 Bde. 3. Aufl. Bd. I: Vom Altertum bis zur Gotik. Mit 69 Abb. (Bd. 317.) Bd. II: Von der Renaissance bis zur Gegenwart. Mit 46 Abb. (Bd. 318.)

Altertum:

Pompeji, eine hellenistische Stadt in Italien. Von Prof. Dr. Fr. v. Duhn. 3. Aufl. Mit 62 Abbildungen im Text und auf einer Tafel, sowie einem Plan. (Bd. 114.)

Mittelalter und Neuzeit:

Deutsche Baukunst im Mittelalter. Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. A. Matthaei. I: Von den Anfängen bis zum Ausgang der romanischen Baukunst. 4. Aufl. Mit 35 Abb. II: Gotik und Spätgotik. 4. Aufl. Mit 67 Abb. (Bd. 8/9.)

Deutsche Baukunst in der Renaissance und der Barockzeit bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. A. Matthaei. 2. Auflage. Mit 63 Abbildungen im Text. (Bd. 326.)

Die Renaissancearchitektur in Italien. Von Prof. Dr. P. Frankl. I. Mit 12 Tafeln und 27 Textabbildungen. (Bd. 381.)

Michelangelo. Eine Einführung in das Verständnis seiner Werke. Von Prof. Dr. E. Hildebrandt. Mit 44 Abbildungen. (Bd. 392.)

Die altdeutschen Maler in Süddeutschland. Von H. Nemitz. Mit 1 Abbildung im Text und einem Bilderanhang. (Bd. 464.)

Albrecht Dürer. Von Prof. Dr. R. Wustmann. 2., neubearb. u. ergänzte Aufl. von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. A. Matthaei. Mit 1 Titelbild und 31 Abb. im Text. (Bd. 97.)

Niederländische Malerei im 17. Jahrhundert. Von Prof. Dr. H. Jantzen. Mit 37 Abbildungen. (Bd. 373.)

Rembrandt. Von Prof. Dr. P. Schubring. 2., verb. Aufl. Mit 48 Abbildungen auf 28 Tafeln im Anhang. (Bd. 158.)

Bildende Kunst

19. Jahrhundert:

Deutsche Baukunst im 19. Jahrhundert und in der Gegenwart. Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. A. Matthaei. 2. Aufl. Mit 40 Abbildungen. (Bd. 781.)

Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert. Von Prof. Dr. R. Hamann. 2 Bände. (Bd. 448/449.)

Die Maler des Impressionismus. Von Prof. Dr. B. Lázár. 2. Aufl. Mit 32 Abb. auf 16 Tafeln. (Bd. 395.)

Kunstgewerbe:

Die dekorative Kunst des Altertums. V. Dr. Fr. Poulsen. M. 112 Abb. (Bd. 454.)

Geschichte der Gartenkunst. Von Baurat Dr.-Ing. Chr. Ranck. Mit 41 Abb. (B. 274.)

Die künstlerische Photographie. Ihre Entwicklung, ihre Probleme, ihre Bedeutung. Von Studienrat Dr. W. Warstat. 2., verb. Aufl. Mit 1 Bilderanhang. (Bd. 410.)

Musik

Geschichte der Musik. Von Dr. Alfred Einstein. 2. verb. Aufl. (Bd. 438.)

Beispielsammlung zur älteren Musikgeschichte. Von Dr. A. Einstein. (Bd. 430.)

Haydn, Mozart, Beethoven. Von Prof. Dr. C. Krebs. 3. Aufl. M. 4 Bildn. (Bd. 92.)

Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland. Von Dr. E. Istel. 2. verb. Aufl. (Bd. 239.)

Das Kunstwerk Richard Wagners. Von Dr. E. Istel. 2. Aufl. Mit 1 Bildnis Richard Wagners. (Bd. 330.)

Die moderne Oper. Vom Tode Wagners bis zum Weltkrieg (1883–1914). Von Dr. E. Istel. Mit 3 Bildnissen. (Bd. 495.)

Die Grundlagen der Tonkunst. Versuch einer entwickelnden Darstellung der allgemeinen Musiklehre. Von Prof. Dr. H. Rietsch. 2., durchgesehene Auflage. (Bd. 178.)

Musikalische Kompositionsformen. Von S. G. Kallenberg. 2 Bände. Bd. I: Die elementaren Tonverbindungen als Grundlage der Harmonielehre. Bd. II: Kontrapunktik und Formenlehre. (Bd. 412/13.)

Harmonielehre. Von Dr. H. Scholz. (Bd. 703.)

Das moderne Orchester. Von Prof. Dr. Fr. Volbach. I. Die Instrumente des Orchesters. Ihr Wesen und ihre Entwicklung. 2. Aufl. Mit 56 Abb. (Bd. 714.) II. Das Zusammenspiel der Instrumente in seiner Entwicklung. 2. Aufl. Mit Titelbild und 2 Tafeln. (Bd. 715.)

Klavier, Orgel, Harmonium. Das Wesen der Tasteninstrumente. Von Professor Dr. O. Bie. 2. Aufl. (Bd. 325.)

***Musikalisches Wörterbuch.** Von Privatdozent Dr. J. H. Moser. (Teubners kleine Fachwörterbücher.)

Schauspielkunst

Der Schauspieler. Von Prof. Dr. Ferd. Gregori. (Bd. 692.)

Das Theater. Vom Altertum bis zur Gegenwart. Von Dr. Chr. Gaehde. 3. Aufl. Mit 17 Abb. (Bd. 230.)

Die griechische Tragödie. Von Prof. Dr. J. Geffcken. Mit 5 Abbildungen im Text und 1 Tafel. (Bd. 566.)

Die griechische Komödie. Von Geh. Hofrat Prof. Dr. A. Körte. Mit Titelbild und 2 Tafeln. (Bd. 400.)

Das Drama. Von Dr. B. Busse. Mit Abbildungen. 4 Bde. I: Von der Antike z. franz. Klassizismus. 2. Auflage, neu bearbeitet von Studienrat Dr. Riedlich, Prof. Dr. A. Imelmann und Prof. Dr. K. Glaser. Mit 3 Abbildungen. II: Von Voltaire zu Lessing. 2. Aufl. Neubearbeitet von Prof. Dr. K. Glaser und Oberstudienrat Direktor Dr. A. Ludwig. III: Von der Romantik zur Gegenwart. 2. Aufl. neu bearbeitet von Prof. Dr. K. Glaser und Oberstudienrat Direktor Dr. A. Ludwig. IV: Vom Realismus bis zur Gegenwart. 2. Aufl. bearbeitet von Prof. Dr. K. Glaser und Oberstudienrat Direktor Dr. A. Ludwig. (Bd. 287/290.)

Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts. In seiner Entwicklung dargestellt von Prof. Dr. G. Witkowski. 4. Auflage. Mit 1 Bildnis Hebbels. (Bd. 51.)

Die mit * bezeichneten und weitere Bände in Vorbereitung.

Aus Natur und Geisteswelt
Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen

289. Band

Das Drama

III. Vom Sturm und Drang bis zum Realismus

Von

Dr. Bruno Busse

Zweite Auflage

bearbeitet von

Oberstudiendir. Dr. Ludwig und Prof. Dr. Glaser



Verlag und Druck von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin 1922

Harr.
German

Vorwort zur zweiten Auflage.

Sachliche sowie wirtschaftliche Gründe ließen es notwendig erscheinen, Teil II der Neubearbeitung von B. Busse „Das Drama" um den Abschnitt „Das klassische deutsche Drama" zu entlasten, damit die berechtigten Wünsche der Kritik einerseits, die seit dem ersten Erscheinen des Buches weiter gewonnenen Ergebnisse der Wissenschaft andererseits voll berücksichtigt werden konnten, ohne daß der Umfang hierdurch größer zu werden brauchte. Im Verfolg der gleichen Maßnahmen bei der Neubearbeitung von Teil III ließ sich eine Zerlegung dieses Bandes in zwei Einzelteile nicht umgehen, wenn die neueste Entwicklung des Dramas auch nur kurz dargestellt werden und dies nicht auf Kosten der Kürzung des bisherigen Inhalts geschehen sollte.

In der neuen Bearbeitung sind wie bei Band II die Abschnitte über das romanische und englische Drama von Herrn Universitätsprofessor Dr. Kurt Glaser in Marburg, die übrigen von Herrn Oberstudiendirektor Dr. Albert Ludwig in Berlin-Lichtenberg übernommen. Unter Wahrung der anerkannten Vorzüge des Busseschen Buches sind die Herren Bearbeiter bestrebt gewesen, unter Ausscheidung von Entbehrlichem die geschichtlichen Zusammenhänge zu vertiefen und die Kapitel über die neuere Zeit wesentlich zu ergänzen, wobei sich im einzelnen eine etwas andere Anordnung des Stoffes nötig machte, ohne daß aber damit an dem Busseschen Grundsatz, einen Dramatiker im Zusammenhang zu behandeln, auch wenn seine Werke die Merkmale verschiedener Schaffensperioden aufzeigen, etwas geändert wurde.

Daß wiederum im Busseschen Sinne die beiden Herren Bearbeiter bemüht waren, die Entwicklungstendenzen des neuesten Dramas so gut zu charakterisieren, wie das Mitlebenden möglich ist, wird mancher begrüßen dem daran liegt, sowohl das expressionistische Drama im Rahmen der Gesamtentwicklung dramatischer Literatur, als auch besonders die Bewegungen auf der deutschen Bühne der Gegenwart im Vergleich zu denen anderer Länder betrachtet und gewürdigt zu sehen.

Der Verlag.

Inhaltsverzeichnis.

I. Das klassische deutsche Drama.

1. Sturm und Drang.

Auf allen Gebieten des Lebens hatte der tapfere Kampf der Aufklärung zum Erfolge geführt: mit Friedrich, Joseph, Katharina saß sie auf den Thronen, mit Voltaire und den Mitarbeitern an der großen französischen Enzyklopädie beherrschte sie die Geister, in Lessings sieghafter Persönlichkeit hatte sie in Deutschland ihre Verkörperung gefunden. Aber sie wandte sich fast ausschließlich an den Verstand, und dadurch erhielt sie allzuleicht ein verhältnismäßig nüchternes, undichterisches Gepräge. So ist auch die Kunst der Aufklärungszeit im wesentlichen nüchtern-klar und sucht allenfalls die Phantasie, weniger das Gefühl zu befriedigen. Gewiß zeigt schon die Art, wie das rührselige Lustspiel oder die Mitleidstragödie auf das weiche Gefühl der Zuschauer einzuwirken sucht, einen gewissen Rückschlag; aber noch begnügt man sich meist mit recht oberflächlicher Rührung, noch spielt zudem das Verstandesmäßige in der Art und Weise, wie diese Rührung herbeigeführt wird, eine große Rolle oder aber wird das tatsächlich vorhandene starke Gefühl zurückgedämmt, wie in der „Emilia“. Indessen seit der Mitte des Jahrhunderts etwa mehrten sich die Anzeichen einer kommenden gründlichen Umstürzung. Rousseau erschütterte die Grundlagen der bisherigen Kultur in seiner berühmten Preisschrift, „ob die Wiederherstellung der Künste und Wissenschaften dazu beigetragen habe, die Sitten zu bessern“ (1750), er predigte das Evangelium von der Notwendigkeit der Rückkehr zur Natur und verkündete Macht und Recht freier Leidenschaft in dem Briefroman „Die neue Héloïse“ (1761). In England tat sich eine neue Welt der Dichtung auf: Macphersons Erneuerungen keltischer Gesänge stellten

(seit 1760) nach der Meinung begeisterter Leser Ossian neben Homer, eröffneten den Einblick in eine als ursprünglich empfundene Poesie verschollener gälischer Vorzeit, Percys „Reliques“ (1765) lehrten die lange unbeachtete Schönheit des Volksliedes neu erkennen; vor allem wurde durch und an Shakespeare, dessen Gestalten damals der große Schauspieler Garrick auf der Bühne unvergeßlich verkörperte, eine neue, tiefere Auffassung dichterischer Größe gewonnen. In Deutschland sollte sie besonders reiche Frucht tragen.

Ihr Vermittler war Charles Young, der Dichter der schwermütigen „Nachtgedanken“, der im Jahre 1759 „Gedanken über ursprüngliche Dichtung“ als Brief an seinen Freund Richardson drucken ließ: mit der Frage des dichterischen „Genies“ beschäftigten sie sich. Zwar hatten schon vor ihm englische Kritiker feinsinnig genug den Gegenstand behandelt; aber während diese in Deutschland unbeachtet geblieben waren, wurde Youngs Schrift sofort zweimal übersetzt. Den Nachahmern, die uns nur eine „Art Wiederholung geben von dem, was wir, vielleicht viel besser, schon vorher hatten“, stellt sie die ursprünglichen Geister (in Deutschland sagte man dann „Originalgenies“) gegenüber, welche „das Reich des Geistes erweitern und ihm neue Provinzen einfügen“. Nachahmungen werden gemacht, ursprüngliche Werke wachsen aus der Muttererde des Genies: mögen sie auch ihre Mängel haben, sie sind doch immer sie selbst. Drum sind auch Regeln, die von außen kommen, an sich dem Genie fremd; sie sind Sache des Verstandes und gelehrten Wissens; sie mögen dem Lahmen nützliche Krücken sein, das echte Genie wirft sie weg: wer nach neuer, eigner Schönheit, nach noch nicht dagewesener Vortrefflichkeit strebt, muß die Hürde der Kunstgesetze und Regeln überspringen; wer freilich kein Genie ist, bricht sich dabei das Genick. Es ist eben „etwas in der Dichtung, was über den prosaischen Verstand hinausgeht; Geheimnisse liegen in ihr, die nicht erklärt, sondern nur bewundert werden können“: Homer, Pindar, Shakespeare erscheinen nacheinander als „Sterne erster Größe“ unter den hohen Geistern der Alten und Neueren. Das alles war nicht gemeint als bloß belehrende Abhandlung; durch den ganzen Brief zieht sich die eine Aufforderung: Ihr alle, die es angeht, werdet ursprünglich! Nicht so selten, wie man meint,

ist das Genie, wenn auch freilich nicht jeder eins ist, der sich so nennen mag; auch der Gegenwart steht die Bahn offen, die Shakespeare betrat — nur soll niemand seine Werke nachahmen, Muster muß seine oder Homers Art sein.

Eifrig nahm einer der großen Anreger der Deutschen, der „Magus im Norden" Joh. Georg Hamann (1730—88), diese Gedanken auf; von ihm kamen sie vor allem durch Herder zu dem heraufkommenden Dichtergeschlechte. Schon 1759 begann er seine wunderlich-tiefen „Sokratischen Denkwürdigkeiten", und in ihnen bereits findet sich der Preis des Genies, das „bei Homer die Unwissenheit der Kunstregeln, die ein Aristoteles nach ihm erdacht, und bei... Shakespeare die Unwissenheit oder Übertretung jener kritischen Gesetze" aufhebe. Lessing wollte nachweisen, daß der große Brite mit den wohlverstandenen Regeln des Aristoteles übereinstimme — so wurde er erst der Aufmerksamkeit des erleuchteten Verstandeszeitalters wert; schon vor dem Erscheinen der „Hamburgischen Dramaturgie" hatte der Prophet des künftigen Sturmes und Dranges verkündet, daß jede große Kunst ihr Gesetz in sich selbst trage: „Wer Willkür und Phantasie den schönen Künsten entziehen will, stellt ihrer Ehre und ihrem Leben als ein Meuchelmörder nach und versteht keine andere Sprache der Leidenschaft als der Heuchler ihre", oder: „Wer Handwerksregeln übertritt oder von sich wirft, ist deshalb nicht nackend und bloß. Ohne alle Regeln ist nicht möglich zu schreiben. Neue Grundsätze werden für gar keine gehalten, weil sie noch nicht gültig sind."

Der Magus fand Schüler, die seine dunklen Weisheitsworte deuteten und weitertrugen — Söhne des Nordens auch sie. Gleichzeitig erschienen 1766 Gerstenbergs „Briefe, die neueste Literatur betreffend", nach dem Verlagsort „Schleswiger Literaturbriefe" genannt, und in Riga Herders „Fragmente"; in deutlicher Anlehnung an Hamann trugen jene (wie späterhin 1769 Herders „Kritische Wälder") auf dem Titelblatt den Sokrateskopf. Noch war die „Hamburgische Dramaturgie" nicht geschrieben, in der Lessing für Shakespeare die „vernünftige" Bewunderung seiner Zeitgenossen gewann (vgl. Bd. II 92 f.), und schon erhebt sich bei Gerstenberg eine neue Anschauung, die späterhin für das junge Geschlecht der Stürmer und Dränger maßgebend

wurde: von Vernunft ist nicht mehr die Rede noch davon, Aristoteles mit Shakespeare zu versöhnen. Gerstenberg leugnet, daß die Zweckbegriffe des griechischen Dramas auf diese neue Kunst überhaupt anzuwenden seien: im Sinne der Griechen gebe es in ihr nicht Tragödien und Komödien, noch könne es sie geben. Was aber bleibt für Shakespeare, wenn sein Zweck nicht der durch die Überlieferung des klassischen Altertums geheiligte ist? Gerstenberg antwortet: „Der Mensch! die Welt! alles!" Lebendige Bilder der sittlichen [d. h. beseelten] Natur gibt der Dichter um ihrer selbst willen; mit allen seinen Kräften will er miterleben und miterleben machen, und die Fähigkeit dazu heißt Genie. Das ist etwas sehr viel anderes als der Geniebegriff Lessings, dessen Kennzeichen das zweckmäßige Erdichten ist: man spürt es, wie Gerstenberg von ganz anderer Richtung her sich großer Dichtung nahte, wenn er das Genie des größten Dramatikers also umschrieb: „Er hat alles — den bilderreichen Geist der Natur in Ruhe und der Natur in Bewegung, den lyrischen Geist der Oper, den Geist der komischen Situation, sogar den Geist der Groteske." Freilich war Gerstenberg nicht der Mann, mit voller Folgerichtigkeit seinen Standpunkt durchzuführen; der rechte Erfüller des Johannes Hamann, der Schüler, der über dem Meister war, wurde erst Herder, dessen Geist die eigentlich bestimmende Macht der Entwicklung werden sollte.

Herders Erstlingsschriften berühren zwar das Gebiet des Dramas nur gelegentlich, aber der grundlegende Satz des ersten „Fragments": „Der Genius der Sprache ist auch der Genius von der Literatur einer Nation" weist hin auf eine der folgenreichsten späteren Lehren: ein jedes Volk hat seine gewordene und gewachsene Eigenheit, aus sich heraus muß es verstanden werden in all seinen Lebensäußerungen, nicht zuletzt in seiner Dichtung. Darum geht in die Irre, wer meint, nach allgemeinen philosophischen Regeln eine Sprache verbessern zu können, oder wer ihre Schriftsteller ohne weiteres auf die Nachahmung klassischer Muster verweist: alle Originalschriftsteller würden uns so geraubt werden, und gerade nach ihnen, nach Genies, ergeht hier wie in England der Ruf. Die Frage, was denn aber ein Genie sei, beantwortet vor allem eindrucksvoll der berühmte Shakespeareaufsatz, der erst 1773 veröffentlicht wurde, aber in seinen

Gedanken, ja auch in seiner allmählichen Entstehung in frühere Zeit zurückgeht. Hier wird jener Satz der Fragmente auf das Drama angewandt: auf griechischem Boden sind einst als sein eigenstes Gewächs antike Tragödie und Komödie erstanden — „im Norden ist's (das Drama) also nicht und darf nicht sein, was es in Griechenland gewesen. Also Sophokles' Drama und Shakespeares Drama sind zwei Dinge, die in gewissem Betracht kaum den Namen gemein haben". Natürlich ist das antike Drama nicht von selbst zu dem hehren Werke geworden, als das wir es bewundern: aus den gegebenen Bedingungen wurde es durch das Genie einzelner zum „Meisterstück menschlichen Geistes, Gipfel der Dichtkunst". Töricht, wer meint, daß die Nachahmung seiner Eigenheiten irgend etwas schaffen könne, was diesem Urbild gleichzuachten sei; das englische Drama ist nicht den Weg gegangen, den die Gelehrsamkeit in falscher, widersinniger Anwendung der Regeln des Aristoteles immer wieder riet. Shakespeare fand in seinem Lande und in seiner Zeit nichts von den Bedingungen des griechischen Dramas; aus dem, was sich ihm bot, schuf er das eigene Werk. Und hier haben wir Herders Fassung des Geniebegriffes: Genie ist Schöpfer. Furcht und Mitleid erregen Sophokles und Euripides; aus „dem entgegengesetztesten Stoff und in der verschiedensten Bearbeitung" ergab sich dieselbe Wirkung. Dem Philosophen mag's unfaßbar sein: „da aber Genie bekanntermaßen mehr ist als Philosophie und Schöpfer ein ander Ding als Zergliederer: so war's ein Sterblicher mit Götterkraft begabt", der das vollbrachte. „O Aristoteles, wenn du erschienest, wie würdest du den neuen Sophokles homerisieren! würdest so eine eigene Theorie über ihn dichten, die jetzt seine Landsleute noch nicht gedichtet haben!" Nicht als dieser neue Aristoteles fühlte sich Herder, aber als „Ausleger und Rhapsode" gab er jene Schilderung von Shakespeares Dichterart, in der tiefste Ergriffenheit das Geheimnis des Genius offenbart: wie vor ein Meer von Begebenheit, wo Wogen in Wogen rauschen, so tritt er vor seine Bühne, ihm versinkt, was da künstlich an das Brettergerüst erinnert — im Sturm der Zeiten wehende Blätter aus dem Buch der Begebenheiten, der Vorsehung, der Welt sieht er, und in ihnen am Werk den Dichter, der ein Ganzes schafft mit einer Kraft, die Teil und Ausfluß ist von jener, die einst das Chaos

gestaltete. Hier wurde den Deutschen der Blick aufgetan für die Fülle des großen Dramatikers, und es geschah in einem Aufsatz, der mit andern vereinigt war unter dem Gesamttitel „Von deutscher Art und Kunst"; wie mochte es die durchschauern, die diese Blätter als Zeitgenossen lasen, wenn sie am Schluß den Gruß Herders an den ungenannten Freund fanden, der den süßen und seiner würdigen Traum habe, Shakespeares „Denkmal aus unsern Ritterzeiten in unserer Sprache unserm so weit abgearteten Vaterlande herzustellen". „Ich beneide dir den Traum, und dein edles deutsches Wirken; laß nicht nach, bis der Kranz dort oben hange." Der Prophet des Sturmes und Dranges huldigte seinem Vollender — Goethe.

Um Goethe aber scharte sich ein ganzes Geschlecht lebenskräftiger Jugend: ihrem Ungestüm war in dem politisch wie wirtschaftlich darniederliegenden Lande kaum eine andere Betätigungsmöglichkeit gelassen als die Literatur; dem Drama wandte sie sich vor allem zu, weil das Theater wenigstens das nächste Abbild des wirklichen Lebens zu sein schien. Und wenn das wirkliche Leben ummauert und umschanzt war, so jubelten die trotzigen Knaben, daß die neuen Lehren die Schranken wenigstens auf den Brettern, die die Welt bedeuten, niederlegten: im Traum der Dichtung mochten sie sich endlich frei und rücksichtslos austoben, unbekümmert um Aristoteles in Pariser oder Hamburger Ausgabe, unbekümmert um allen Regelkram überhaupt, selbstherrlich, nur einem einzigen Gotte sich beugend, dem eigenen Genie! Auch auf dem Gebiete der Dichtung ging der Herausgeber und Hauptverfasser der „Schleswiger Literaturbriefe" voran: aus Genierausch und Verehrung Shakespeares zugleich entsprang Gerstenbergs „Ugolino".

Er ist eine der merkwürdigsten Erscheinungen seiner Zeit, dieser Offizier und dann Beamte in dänischen Diensten Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (1737—1823), ein Pionier und Bahnbrecher, der plötzlich die Stimme erhebt und plötzlich wieder verstummt. Nur zwei eigentümliche Dramen hat er geschaffen, aber „Minona oder die Angelsachsen" (1785), halb geschichtliches Drama, halb dramatisierter Ossian mit eigentümlicher Gegenüberstellung von verfeinerter, abwelkender Römerkultur, germanischer Furchtlosigkeit und keltischer Priesterknechtschaft, wurde

schon beim Erscheinen wenig beachtet und ist heute ganz vergessen, sein dichterischer Ruhm ruht auf dem schon 1768 erschienenen „Ugolino". Es handelt sich um das Schicksal des aus Dantes „Inferno", Gesang 33, bekannten Ugolino della Gherardesca, der sich zum Tyrannen von Pisa erhob, durch den verräterischen Ruggieri gestürzt und mit seinen Söhnen (und Enkeln) dem Hungertode preisgegeben wurde (1289). Das Drama bleibt, äußerlich betrachtet, noch im Banne der „Regeln", freilich mit dem bedeutsamen Unterschiede, daß die sorgfältig gewahrten Einheiten sich hier aus der Sache selbst ergeben, nicht künstlich einem widerstrebenden Stoff aufgezwungen sind; neu ist der Stoff, der klassizistisch ganz unmöglich gewesen wäre, und vor allem die rücksichtslose Art des Dramatikers, die den Zuschauer zwingt, das Unglück Ugolinos und der Seinen Schritt für Schritt mitzuleiden: Shakespeares Gewalt über die Herzen schwebt als Vorbild vor. Dabei versteht eine bedeutende dramatische Kraft den an sich undramatischen Stoff anziehend zu gestalten, den Helden im Unglück wachsen zu lassen — Lessing ehrte diesen Könner und schrieb ihm, daß bei allen Einwänden, die er zu machen habe, seine „Rührung mehr als einmal durch Erstaunen über die Kunst" unterbrochen worden sei.

Zwei Jahre später (1770) sah sich Herder durch eine hartnäckige Augenkrankheit gezwungen, in Straßburg liegenzubleiben. Den unmutig seine Leiden Ertragenden suchte der junge Student Goethe aufzuheitern, zum Dank dafür erschloß ihm Herder die neue Welt Shakespeares und der Volkspoesie. Die oben angeführte Schlußstelle aus Herders Shakespeareaufsatz bewahrt das Gedächtnis jener Tage, die Goethe für die literarische Umwälzung gewannen; dort wurde die erste große Tragödie in shakespearischem Stil angekündigt, und ungleich mächtiger sollte sie wirken als „Ugolino": es war die „Geschichte Gottfriedens von Berlichingen, dramatisiert" (1771), die dann 1773, auf die Kritik Herders umgearbeitet, als „Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand" erschien. Mit dem „Götz" (und dem „Werther") wurde Goethe um so einmütiger als Führer des jungen Geschlechts anerkannt, als die meisten der „Original- und Kraftgenies" in unmittelbaren persönlichen Beziehungen zu ihm standen. — Nur einer dieser gewöhnlich unter dem Namen „Stürmer und Drän-

ger" zusammengefaßten Dichter steht abseits, Lessing näher als der herandrängenden Jugend: Johann Anton Leisewitz (1752—1806), der sich mit seinem „Julius von Tarent" 1776 um den von Schröder ausgesetzten tragischen Preis bewarb. Zur Schwermut neigend verstummte er, seit der Preis, anscheinend noch dazu infolge nicht von ihm verschuldeter verspäteter Einreichung, Klinger (für „Die Zwillinge") zugesprochen wurde. Merkwürdigerweise behandeln beide Dramen denselben Stoff, die Ermordung des älteren Bruders durch den ehrgeizigen jüngeren, ein rechtes Sturm- und Drangthema — man denke nur an Schillers „Räuber", doch kehrt es auch noch in der „Braut von Messina" wieder. Trotz der größeren künstlerischen Reife und Bühnengerechtheit des „Julius" urteilte Schröder von Klingers Stück, daß „es die mächtige, gewaltige Triebfeder der unentschieden gebliebenen Erstgeburt voraus habe", dem „Julius" war doch die größere Nachwirkung (auf Schiller) vorbehalten: mit untadelhaftem, von Lessing bestimmtem Bau, mit gezügelter Sprache verbindet er Charaktere, in denen sich die Freude der neuen Zeit am überschwenglichen, titanischen Gefühl ausprägt.

Der dichterisch Begabteste der eigentlichen „Stürmer und Dränger" ist zweifellos der Livländer Jak. Michael Reinh. Lenz (1751—92). Der krankhafte Drang, es in allem Goethe gleichzutun, verdarb ihm sein Leben, die unausbleibliche Enttäuschung hat wohl auch beigetragen, daß der Verstand des allzu Reizbaren zusammenbrach. 1775 schrieb er sein „Pandaemonium Germanicum", in dem er in dramatischer Form Umschau hielt über alles, was er liebte, verehrte und haßte in der Welt der Dichtung: nach Goethe und doch selbständig erklimmt er den Gipfel des „steilen Berges" der Literatur, er lacht mit dem Freunde, an dessen Brust er ruhen darf, der Nachahmer, und doch wird niemand von Anmaßung reden, denn Lenzens Selbstbewußtsein ist hier nur eines des großen Strebens. „Der brave Junge! Leistet er nichts, so hat er doch groß geahndet", sagen von ihm die Helden der Dichtung, während er Goethe ein stolzes „ich will's leisten" in den Mund legt. Für das Drama machte er sich eine eigene Lehre zurecht, die er in den „Anmerkungen übers Theater" (erschienen 1774) vortrug. Echt geniehaft wird er mit den Lehren des Aristoteles, des „großen Kunstrichters mit einem Bart", schnell

fertig: die Natur hat ihn doch nicht um Rat gefragt, wenn sie ein Genie schaffen wollte! Seine Forderungen entsprechen dem griechischen Trauerspiel, das ein Mittel war, merkwürdige Begebenheiten auf die Nachwelt zu bringen, bei uns geht es aber um merkwürdige Personen. „Das ist ein Kerl! Das sind Kerls!“ ist unsere Empfindung, folglich hat der Tragödiendichter Kerls zu schaffen. Einheiten? Torheit — es gibt nur eine, die Einheit des schaffenden Dichters, der sich in seinem Werk offenbart; die Forderung der einen Handlung wird in ihr Gegenteil verkehrt: um einen, um die „Kerls“, muß sich die Handlung drehen, unsere Sache ist es, ihnen zuzusehen in „jeder ihrer kleinsten Handlungen, Schicksalswechsel und Lebensstöße, in ihrer immer regen Gegenwirkung und Geistesgröße“. Lenz will seine Schrift zwei Jahre vor Erscheinen des Herderschen Shakespeareaufsatzes und des „Götz“ in einer „Gesellschaft guter Freunde“ vorgelesen haben, insofern mit Recht, als sie teilweise in eine frühere Zeit zurückgeht; indessen steht sie doch auch unter dem Einfluß jener Veröffentlichungen, insbesondere wird sie Lenz die eigene Stellung haben wahren sollen. Denn sie schließt mit Ausführungen, die für die Komödie einen andern Gesichtspunkt aufstellen: ihr Hauptgedanke sei eine Sache, nicht eine Person, folglich gehe in ihr der Dichter von den Handlungen aus und lasse Personen daran teilnehmen. Diese brauchen uns nicht weiter bekannt zu sein, als insofern ihr Charakter die Sache, um die es gehe, beeinflusse. So sind denn seine eigenen Dramen „Komödien“; nach Shakespeares Vorbild vermengen sie Scherz und Ernst, wollen aber Darstellungen des wirklichen Lebens geben; wunderlich genug nimmt sich die Bezeichnung aus, späterhin hätte er sie wenigstens für „Die Soldaten“ als „barock“, auf „individuellen Grillen“ beruhend, gern in „Schauspiel“ gewandelt, kam aber zu spät damit — in ihrer Gesamtart erinnert gar manches dieser Dramen an Wedekinds satirische Darstellungen unserer Gesellschaft. Freilich nicht in ihrem Bau: was Lenz für die Tragödie rechtfertigte, das beständige Springen von Ort zu Ort, das erlaubte er sich auch in seinen „Komödien“. Dies Bestreben, jeden einzelnen Augenblick zu beleuchten, den Eindruck der Vorgänge auf die Personen ohne Rücksicht auf Ort und Zeit der Bühne sofort augenfällig zu zeigen, sprengte das theatralische Gefüge — zum eigenen

Schaden des Dichters, der starke dramatische Eigenschaften hatte, wie noch neuere Versuche mit Aufführungen der „Soldaten“ gezeigt haben. Auch die Bühne seiner Zeit blieb ihm nicht ganz fern; zwar wurden seine frischen Plautuserneuerungen, die den alten Römer glücklich genug in Kleidung, Sitten und Sprache des 18. Jahrhunderts stecken, nie aufgeführt, obwohl gerade hier sich keine Schwierigkeiten geboten hätten, aber am „Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung“ (1774) versuchte sich der große Schröder (Hamburg 1778), und auch in Berlin und Mannheim fanden Aufführungen statt. Sie mußten freilich grausam genug das Stück herrichten, denn Lenz hatte die sittlichen Gefahren des Hofmeistertums gar zu unverblümt dargestellt: Läuffer, der Hofmeister, verführt die Tochter seiner adligen Herrschaft, beinahe kommt es zum Selbstmord, aber schließlich sorgt der Dichter doch, gewaltsam genug, für ein glückliches Ende: die Verführte findet einen braven Vetter als Mann und Vater ihres Kindes; sogar Läuffer, der sich aus Reue über das angerichtete Unglück entmannt hat, landet sonderbarerweise noch im Ehehafen: ein merkwürdig „naives“ Bauernmädchen sieht darin kein Ehehindernis. — Ganz außer Rand und Band ist „Der neue Menoza“ (1774), in dem im letzten Grunde „Europens übertünchte Höflichkeit“ sich vor den Augen eines angeblich asiatischen Prinzen entblößen sollte; dagegen bedeuten „Die Soldaten“ (1776) den Höhepunkt in Lenzens dramatischem Schaffen: ein bürgerliches Trauerspiel ist eingebettet in die Schilderung des Soldatenstandes. Marie Wesener knüpft ein Liebesverhältnis mit Desportes an; bald verlassen, bindet sie mit andern Offizieren an, immer in der Hoffnung, eine große Dame zu werden. Aus dem gastlichen Hause der Gräfin La Roche, die sie retten will, entflieht sie, um Desportes wieder aufzusuchen; als Landstreicherin findet sie schließlich ihr wackerer alter Vater. Die Sühne wird diesmal ernster genommen: Stolzius, Mariens einstiger Verlobter, vergiftet Desportes und sich selbst; die Schlußszene bringt einen sonderbaren sozialen Vorschlag, durch den solch Elend künftig verhütet werden soll: der Staat hebe berufsmäßige Soldatenmädchen aus und schütze durch Preisgabe eines Bruchteils die Gesamtheit! — An Goethes „Stella“ erinnert einigermaßen, wie in „Die Freunde machen den Philosophen“ (1776) Don Prado seine Gattin Sera-

phine seinem Freunde Strephon, den sie liebt, überläßt, freilich handelt es sich dabei nicht eigentlich um das Verhältnis zu dreien des Goethischen Dramas.*— Der Wert dieser „Komödien" liegt nirgends im Grundgedanken noch auch im Aufbau; er liegt in der unmittelbaren Lebenswahrheit der einzelnen Szenen und in der Anschaulichkeit soundsovieler Gestalten; sie sind Zeugnisse einer starken Begabung, die leider nicht die Kraft zu künstlerischer Beschränkung fand und ohne größeren Nutzen für das deutsche Drama sich selbst vergeudete.

In der gleichen wirklichkeitsnahen Art war mit weit geringerer dichterischer Begabung, aber überlegenem Bühnengeschick auch Heinr. Leopold Wagner (1747—79) tätig. Gegen sein bekanntestes Werk „Die Kindermörderin" (1776) hat Goethe den Vorwurf erhoben, es sei ein Plagiat der Gretchentragödie; in der Tat hat Wagner den Gedanken des Gretchenschicksals in seiner Art verwertet, statt dem andern, dem er ihn entlieh, den Vortritt zu lassen. Leutnant v. Gröningseck hat Evchen, die Tochter des Fleischermeisters Humbrecht, und ihre Mutter in ein schlechtes Haus gelockt, er schläfert die Mutter ein und vergewaltigt das Mädchen — fast auf offener Bühne. Freilich verspricht er Evchen dann die Ehe, aber er muß Straßburg verlassen, und sein niederträchtiger Freund Hasenpoth bringt durch gefälschte Briefe das von Reue und Angst vor ihrem sittenstrengen Vater gequälte Mädchen zur Verzweiflung. Sie entflieht und findet in einem elenden Vorstadthaus einen Unterschlupf für sich und ihr neugeborenes Kind. Die Nachricht, ihre Mutter sei vor Gram gestorben, läßt sie ihr Kleines in halbem Wahnsinn ermorden — der zurückkehrende Geliebte wie ihr Vater kommen eine Viertelstunde zu spät. Ein roher Stoff ist hier rücksichtslos naturwahr, ganz zweifellos mit starker Wirkung dargestellt, als Vorläufer naturalistischer Dramen wirkt heute das Stück; für die Bühne seiner Zeit bearbeiteten es Lessings Bruder Karl und Wagner selbst, dieser als „Evchen Humbrecht oder Ihr Mütter merkt's euch" (1779): der erste Akt wurde unterdrückt und zur Beruhigung des Publikums sogar für einen „glücklichen" Ausgang gesorgt: Vater und Geliebter treffen eben etwas früher ein!

Das einzige der „Kraftgenies", das sich außer den beiden größten zu innerer Reife durchkämpfte, ist Friedrich Maxi-

milian Klinger (1752—1831), wie Goethe ein Frankfurter und ihm daher späterhin persönlich nahestehend, obwohl er ärmlichen Verhältnissen entstammte. Der feurige Jüngling schloß sich begeistert der vom „Götz" entfachten Bewegung an, der sein tolles Schauspiel „Sturm und Drang" (1776, ursprünglich „Der Wirrwarr" genannt) den bezeichnenden Namen gab. Nach unstetem Wanderleben als Theaterdichter und Kriegsmann trat er in russische Dienste und schwang sich durch charakterfeste Tüchtigkeit wie durch den Zauber, den seine kraftvolle Männlichkeit auch auf fürstliche Damen ausübte, bis zum Generalleutnant und Kurator der Universität Dorpat auf.

Goethes Freund Merck schrieb einst an den Dichter, seine unablenkbare Richtung sei, dem Wirklichen eine poetische Gestalt zu geben; „die andern suchen das sogenannte Poetische, das Imaginative zu verwirklichen" — wenn auf einen, paßt diese Charakteristik der Genossen des Sturmes und Dranges auf Klinger. Eine seiner Personen, die Züge von ihm selbst trägt (Franz im „Leidenden Weibe"), ruft vor einem Kopf des Laokoon und dem Brustbild der Venus: „Mein Laokoon, was hast auch du schon leiden müssen. Jeder Bube schwatzt von dir, und große Leute reden, warum du den Mund auftust. Hätten sie so vor dir gestanden mit dem innigsten Gefühl — Venus! Ausdruck der Gottheit, Leben, Weben, alles — es ist ein Augenblick, nur ein Augenblick — da steh' ich oben": das ist das Kunstbekenntnis des jungen Klinger. Was in ihm brauste, sollte Ausdruck finden: ein unbändiges Kraftgefühl, eine maßlose Verachtung für den Durchschnitt des Lebens. So sprudelte er seine Werke nur so heraus, in einer Sprache, die oft genug an die Leistungen unserer Expressionisten erinnert, so schweifte er gern in zeitliche oder örtliche Ferne, wo sich leichter die Umgebung für seine übermenschlichen Gestalten mit ihrem „Titanen"gefühl schaffen ließ als im friedlichen Deutschland. Da er aber wohl eine ursprüngliche Natur, aber kein ursprünglicher Künstler war, geriet sein Erstling „Otto" (1775) als Ritterdrama in das Fahrwasser des „Götz", auf den noch Anregungen aus dem „Lear" gepfropft wurden; „Das leidende Weib" (1775) konnte für ein Werk von Lenz gehalten werden: mit der Verdammung der flachen Schöngeisterei als sittlichen Schadens der Zeit verbindet es die Tragödie der

„Gesandtin“: sie hat die Ehe gebrochen, und ihr Fehltritt bringt sie nicht nur in Gewissenskämpfe, sondern setzt sie der Verfolgung eines gemeinen Wüstlings aus, sie stirbt in halbem Wahnsinn: der letzte Auftritt zeigt ihren Mann, die Kinder und ihren ebenfalls in seiner Liebe bitter getäuschten Bruder, wie sie in schlichter ländlicher Arbeit Vergessen suchen. Rousseausche Natur nach der verderbten Bildung des Hofes und der Stadt! „Sturm und Drang“ (1776, erschienen 1777) überträgt die Romeo und Juliageschichte auf zwei englische Familien, führt sie aber im amerikanischen Unabhängigkeitskriege zu gutem Ausgange. Hier tobt sich Klinger gründlich aus; als überlebensgroß soll sein Romeo-Wild wirken, so von Kraft und Gesundheit strotzend, daß er sich schier zum Vergnügen dreimal auf Tod und Leben schießt. — Der szenische Bau dieser Dramen ist natürlich übertriebenste Shakespearenachahmung; erziehlich wirkte auf Klinger der durch Schröders Preisausschreibung gegebene Zwang, an die Bühne zu denken: „Die Zwillinge“ (1776, noch vor „Sturm und Drang“; s. ob.) stehen in der Technik zu Lessing, Sprache und Charaktere sind freilich ganz Klingersche Art. Den starken Eindruck, den das Drama auf die Zeitgenossen auch von der Bühne machte und auf uns noch heute nicht verfehlt, dankt es der Leidenschaft, die in seinen Gestalten lebt, selbst der Vertraute des Helden ist ein von Haß und Schwermut zerrissener „Kerl“. Aus dem überreichen Jahr 1776 stammen noch „Die neue Arria“ und „Simsone Grisaldo“, jenes ein italienisches Verschwörerdrama, in dem das hohe Liebespaar Soline und Julio einen Thronräuber stürzen will, durch Ränke getrennt wird, sich aber wiederfindet und, nachdem die Sache verloren ist, im Kerker gemeinsam in den Tod geht; dies, im Spanien der Maurenkämpfe angesiedelt, verherrlicht in seinem Helden das Klingersche Ideal des Männerbezwingers und Frauenbesiegers: den reifenden Charakter des Dichters beweist es, daß sein Übermensch, der erste an Kraft und Wert, sich einfügt in den Staat, dem er dient. Simsone hat die Mauren zum Tribut gezwungen, wird aber bei dem edel angelegten, doch schwachen König verleumdet; eine Verschwörung bedroht diesen wie den immer noch gefürchteten Helden, den das Schicksal seines biblischen Namensvetters treffen soll. Aber dieser Simson hat zwei Delilas; möchte ihn schon die eine (Isabella) retten, so gelingt es der zweiten,

der Maurin Almerine; die Verschwörung ist damit vereitelt: „Ich will gehen und die Könige krönen." Mit „Stilpo und seine Kinder" (1777, gedr. 1780), von dem Klinger selbst sagt, „es war bloß fürs Theater", und dem an das Prometheusthema anklingenden Bruchstück „Der verbannte Göttersohn" (1777), das „den Wandel des Genies auf Erden" darstellen sollte, endet des Dichters Sturm und Drangdramatik, 1780 beteiligte er sich sogar an dem satirischen Roman „Plimplamplasko, der hohe Geist (heute Genie)" und parodierte in ihm sich selbst. Seitdem er im Leben das Feld für die Betätigung seiner Kraft gefunden hatte, empfand er das Geniewesen seiner Jugenddramen erst recht als hohl. Er fuhr zwar fort, dramatisch zu schaffen: sein „Konradin" (1784) eröffnet die lange Reihe der deutschen Hohenstaufendramen; aus der antiken Sage schöpfen „Medea in Korinth" und „Medea auf dem Kaukasus" (1790), welch letzte der Zauberin einen Zug der Goethischen Iphigenie gibt, aber diese und andere Dramen, sicherlich zwar Werke des eigentlich erst zur Reife gelangten Menschen und Schriftstellers und als solche den früheren überlegen, entbehren doch des heißen Zuges, der diese durchweht; auf die Entwicklung des Dramas haben sie keinen Einfluß erlangt.

Hauptthema aller Stürmer und Dränger war der „Kerl". Joh. Friedr. Müller (Maler Müller 1749—1825) hat schon in seiner Kindheit Faust zu einem seiner Lieblingshelden gemacht, „weil ich ihn gleich vor einen großen Kerl nahm, ein Kerl, der alle seine Kraft gefühlt ... Mut genug hat, alles niederzuwerfen, was in Weg trat und ihn verhindern will"; ehe er von Lessings und Goethes Plänen wußte, war ihm „dies Ding zum Niederschreiben" interessant geworden. Abgesehen von dem ersten Teil (= Akt) von „Dr. Fausts Leben und Tod dramatisiert" (1778) hat er nur, zwei Jahre vorher, die „Situation aus Fausts Leben" veröffentlicht, „An Shakespeares Geist" steht bezeichnend genug auf dem Titelblatt. Sein einziges vollendetes größeres Drama „Golo und Genoveva" (1781 vollendet, gedruckt 1811) steht wie Klingers „Otto" unter dem Einfluß des „Götz" [1]), Aufbau und

1) Anhangsweise seien hier wenigstens die wichtigsten übrigen Ritterdramen noch genannt: Graf Törring behandelte die Taten eines seiner Vorfahren: „Kaspar der Thorringer" (1785) und den Untergang der

Sprache zeugen deutlich davon, obwohl die letzte gelegentlich stärker naturalistisch ist als bei Goethe (z. B. Genovevas Mörder); bezeichnend ist auch, wie dem Dichter ein „Machtweib“ allmählich zur wichtigsten Persönlichkeit wird: Mathilde, die verwitwete Gräfin von Rosenau, berückt und verdirbt wie Goethes Adelheid alles, was ihr naht, um Golos willen, der, wie sie schließlich bekennt, ihr Sohn ist. Der starke Stimmungsgehalt des Dramas ist fast schon „romantisch“ und leitet zu Tieck und Kleist über.

In dem Jahre von „Golo und Genoveva“ erschienen „Die Räuber“, Schillers Erstling, ein echtes Erzeugnis des Sturms und Drangs und doch in aller wilden Unform unverkennbar der Beweis einer ausgesprochen bühnenmäßigen Begabung. Als auch dies letzte der Kraftgenies klassisch gezügelter Form zustrebt, ist das große Unwetter vorüber. Was hat es Dauerndes geschaffen? Geweckt von dem neuen Geniebegriff, hingerissen von Shakespeares Vorbild ist der Sturm und Drang zunächst über das bürgerliche Drama dahingegangen: er hat es von der letzten Verhüllung befreit und an Stelle der Darstellung zeitlich oder örtlich fremder Verhältnisse kühn die Schilderung deutscher Gegenwart gesetzt. Damit gewann das soziale Drama einen Wirklichkeitsgehalt, den es auch bei Lessing entfernt nicht gekannt hatte, unterlag dafür aber auch der Gefahr alles Naturalismus, über dem Einzelnen das Ganze zu vergessen. Da die beiden Großen sich bewußt von der Wirklichkeitsschilderung abwandten, kam es freilich nicht zur Ausbildung eines vom Gesichtspunkt der Dichtung sowie der Bühne befriedigenden naturalistischen Stils, der darum hundert Jahre später als etwas ganz Neues entdeckt werden mußte, und im Familienstück blieben Kotzebue und Iffland die Herrscher. Aber Shakespeares Einfluß war damit nicht beseitigt: wohl erwies sich bald, daß die mißverstandene Übertragung seiner Technik auf die Verhältnisse einer ganz anderen

---

unglücklichen „Agnes Bernauerin“ (1780) mit starker Stammesbegeisterung und großem Bühnenerfolge; auch Marius von Babo errang mit seinem „Otto von Wittelsbach“ (1782) außerordentlichen Beifall; einen Stoff der Weltliteratur behandelte in dieser Weise Heinrich von Soden: „Ignes da Castro.“ Natürlich hat sich Kotzebue auch diese wirkungsvolle dramatische Form nicht entgehen lassen (z. B. „Johanna von Montfaucon“ 1800). Vgl. Otto Brahm, Das deutsche Ritterdrama.

Bühne keine wirklichen Dramen ergeben konnte, aber an den Ritterstücken schulte sich die Fähigkeit, das Wogen und Treiben von Massen zu gestalten, und so erwuchs aus ihnen das große geschichtliche Drama Schillers. Und wenn die zügellose Leidenschaftlichkeit der Geniehelden auch im klassischen Drama wieder gedämpft wurde, so blieb doch auch seiner Helden dauerndes Erbe bei Goethe die tiefe Innerlichkeit des Gefühls, bei Schiller das, wovor Lessing fast ängstlich zurückwich, die innere Größe, deren Untergang uns erhebt und zur Bewunderung, nicht bloß zu mitleidiger Rührung, fortreißt.

2. Goethe.[1])

Johann Wolfgang (von) Goethe wurde am 28. August 1749 in Frankfurt a. M. geboren. Die erste Berührung mit dramatischer Kunst erfuhr der Knabe schon mit vier Jahren, als ihm seine Großmutter ein Puppentheater schenkte. Der Völkerrechtsbruch der Franzosen, die 1759 die neutrale Stadt besetzten (Thoranc) führte auch französische Schauspieler nach Frankfurt, und so lernte der Knabe früh das klassische französische Drama kennen, versuchte sich auch selbst in kindischer Nachbildung. Schon mit sechzehn Jahren (Herbst 1765) bezog er die Universität Leipzig, um nach dem Vorbild des Vaters Jurist zu werden. Ähnlich wie auf Lessing wirkt auch auf den jungen Reichsstädter der galante Zauber des Rokoko-Kleinparis, und das eifersüchtige Getändel mit Käthchen Schönkopf (Annette) scheint dem jungen Brausekopf schon die große Leidenschaft. Er besitzt bereits die dichterische Kraft, dies Liebesverhältnis in dem leichten Schäferspiel „Die Laune des Verliebten“ (1768) nachzubilden, das durch diesen Einschlag erlebter Empfindung mehr wirkliches Leben empfängt, als

1) Aus der Fülle der Goetheliteratur seien hier nur die allerwichtigsten Werke genannt. Leben und Werke stellten dar A. Bielschowsky, K. Heinemann, R. M. Meyer und (auf gedrängterem Raume) G. Witkowski, den Künstler Goethe deutet F. Gundolf. Die wissenschaftliche Ausgabe ist die große „Weimarer“ Ausgabe (Großherzogin-Sophien-Ausgabe; für das große Publikum kommen hauptsächlich in Betracht die kommentierten Ausgaben bei Cotta (Jubiläumsausgabe), Meyer (Bibliographisches Institut) und Bong (Goldene Klassikerbibliothek). Zusammenstellung der Vorstufen, Bruchstücke, Pläne: P. Merker, Von Goethes dramatischem Schaffen.

der verehrte Meister Gellert je gekannt hat. Schwer erkrankt, kehrt er Ende August 1768 nach Haus zurück und gibt dort der Sittenkomödie „Die Mitschuldigen“ (1769) die endgültige Form. Frankfurter und Leipziger Erfahrungen kreuzen sich in dem eleganten, wenn auch etwas beklemmenden, stark französierenden Alexandrinerstück: es spielt mit Ehebruch und Diebstahl und freut sich zum Schluß mit bedenklich lockerer Studentenmoral, daß alles noch so gut abgelaufen ist. Im April 1770 bezieht der Wiederhergestellte die Universität Straßburg. In dem von Frankreich beherrschten Lande erwacht der Deutsche in ihm, und der in Straßburg festgehaltene Herder (vgl. S. 10f.) entfacht in dem eifrig Lauschenden die Begeisterung für Homer und die Griechen, für Ossian, für den Größten aller Großen: Shakespeare und für das Volkslied. Im nahen Sesenheim lernt der junge Volksliedersammler in Friederike Brion gleichsam die liebliche Verkörperung der Volkspoesie kennen. Nach dem Bruche mit ihr kehrt er als Lizentiat der Rechte nach Frankfurt zurück. Das Geniegefühl der Straßburgerzeit hatte geschwelgt in Entwürfen, die den großen Einzelnen, den „titanischen“ Übermenschen das Gefühl seiner gewaltigen Überlegenheit ausbrausen lassen sollten (Cäsar, Sokrates, Faust); in Frankfurt treten diese Pläne zurück vor dem immerhin bescheideneren Ziel, ein Weltbild deutscher Vorzeit zu geben, und in sechs Wochen wird die „Geschichte Gottfriedens von Berlichingen“ (1771) hingeworfen. Da der verehrte Herder aber ärgerlich meint: „Shakespeare hat Euch ganz verdorben“, bleibt die Dramatisierung der Welt noch vorenthalten. Der Dichter selbst geht an das Reichskammergericht in Wetzlar und erlebt hier eine neue schmerzliche Liebesenttäuschung. Reiche Entschädigung mochte ihm dafür der Ruhm bieten, den sein umgearbeiteter „Götz“ (1773) und der schwermütige, aus den Wetzlarer und neuen Frankfurter Leiden erwachsene „Werther“ ihm erwarben. Von dem mächtig gesteigerten Schaffensdrang dieser Zeit zeugen die 1773—75 entstandenen Szenen des „Urfaust“, der Entwurf des „Mahomet“ und der gewaltige Torso des „Prometheus“, gleichzeitig schäumt sich das strotzende Kraftbewußtsein in tollen Satiren und Fastnachtsspielen, meist im Stil der Schwänke des Hans Sachs, übermütig aus. Im Mai 1774 entsteht in kaum einer Woche Goethes einziges bürgerliches

Trauerspiel (wenn man nicht das Gretchendrama als solches bezeichnen will): „Clavigo". Aus eigenen Leiden, seiner hin und her schwankenden Leidenschaft für Lili Schönemann, formt er das seltsame „Schauspiel für Liebende" „Stella" (1775), das erst der dem Geist des Ganzen zum Trotz 31 Jahre später veränderte Schluß zum bürgerlichen Trauerspiel gemacht hat. Um endlich von Lili loszukommen, unternimmt Goethe mit den beiden Stolbergs die genialisch-ausgelassene Reise in die Schweiz (1775), unterwegs trifft er in Karlsruhe den jungen Herzog Karl August und verspricht ihm, nach Weimar zu kommen.

Um das junge Herzogspaar und die Herzoginmutter Anna Amalia scharte sich dort ein erlesener Freundeskreis — alle erliegen dem Zauber des allgewaltigen Genies, auch der eben erst von Goethe verspottete Wieland. Unter dem Einfluß neuer Liebe und der größeren Reife des beginnenden Mannesalters wandelt sich das trotzige Kraftgenie allmählich zum beherrschten, schönheitsfreudigen Künstler, der die leidenschaftliche Glut des vulkanischen Innern unter der schützenden Hülle hellenisch-schöner Formen verbirgt. Die Wandlung vollzieht sich unter dem Einfluß der Frau von Stein — ob der wirklichen Charlotte Stein, ob des Idealbildes, zu dem Goethes Phantasie sie umschuf, bleibe dahingestellt. Die sieben Jahre ältere, siebenfache Mutter wußte mit reifer Milde und kluger Güte den Wildbegehrenden zu zähmen, und so lernte er zum ersten Male das bittersüße Glück von vornherein entsagender, reiner Liebe kennen. So erscheint ihm ihr Verhältnis zeitweilig eher geschwisterlich, und das kleine Drama „Die Geschwister" (1776) behandelt reizvoll eine ähnlich zwischen Geschwisterliebe und Leidenschaft schwankende Seelenspannung. Was Charlotte von Stein begonnen, vollendete die italienische Reise, die ihn fast zwei Jahre auf klassischem Boden zurückhielt. Hier wurde „Iphigenie auf Tauris" in die endgültige Versform umgegossen (1786/87), der „Egmont" zu Ende geführt, hier reift „Torquato Tasso", wenn er auch erst nach der Rückkehr vollendet wurde (1789).

Dem Zurückkehrenden schien die nordische Heimat fremd und unwirtlich, und auch die alten Freunde fand er seltsam verändert. Das schöne Verhältnis zu Frau von Stein lockerte sich, die frische Sinnlichkeit der Christiane Vulpius, die er in sein Haus

aufnahm, bedeutete dafür keinen dauernden Ersatz. In der Dichtung schien das ungestüme Feuer Schillers den Sturm und Drang, den Goethe in sich selbst überwunden hatte, von neuem zu entfesseln; die äußeren Verhältnisse aber waren in ihren Grundfesten bedroht, seit überm Rhein das Königtum und die ganze Gesellschaftsordnung des „ancien régime" zusammengebrochen waren. Die blutig-grausame Umwälzung war Goethe als Politiker wie Menschen von vornherein ein Greuel. So sind seine Versuche, die große Bewegung dramatisch wiederzugeben, merkwürdig schwach. Im „Groß-Cophta" (1791) soll in der Halsbandgeschichte und dem Treiben Cagliostros ein Abbild der verrotteten Zustände unter den herrschenden Klassen Frankreichs gegeben werden — aber was wir sehen, ist nur die Enthüllung eines gewöhnlichen Schwindels und gibt keinen Einblick in die tatsächlichen Mißstände. Die Verspottung der Revolution selbst in der Person des gefräßigen, feigen und aufschneiderischen Barbiers („Der Bürgergeneral" 1793) und auch in den aufständischen Bauern der (unvollendeten) „Aufgeregten" (1793) vergreift sich bedenklich im Größenmaß angesichts der ganz Europa erschütternden Wirklichkeit. Nur zu Bruchstücken gelangt leider „Das Mädchen von Oberkirch" (1795/6), das einen tragischen Seelenzwiespalt in einer edlen Frauengestalt in Verbindung mit Ereignissen der Revolution behandeln sollte, und auch der Plan, Vorgeschichte und Ausbruch der Bewegung in einer großen tragischen Dichtung zu behandeln, ist nur zum Teil ausgeführt („Die natürliche Tochter" 1803, vgl. unten). — Der mißmutig in naturwissenschaftlichen Forschungen Vergessen Suchende erhielt unerwartet einen Freund und Kampfgenossen in Schiller. Im Sommer 1794 fanden sich die durch Goethes Schuld einander Ferngebliebenen durch einen glücklichen, von Schiller klug benutzten Zufall, und Schillers großer Brief vom 23. August bedeutet den Anfang des schönen Bundes, den erst der Tod des Jüngeren zerbrach. Schillers Hauptverdienst um Goethe ist, daß er den Dichter in ihm neuerweckte, nur äußerte sich der „neue Frühling" — abgesehen von der Rückkehr zum „Faust" — nicht in dramatischer Betätigung, und selbst der Tod Schillers konnte Goethe — nach Aufgabe des unausführbaren Planes, den „Demetrius" des Freundes zu vollenden — nicht zu dramatischem Schaffen beflügeln. Auch

die Mahnung Napoleons, den „Tod Cäsars" tragisch zu behandeln, blieb unerfüllt, so gewaltig der Eindruck war, den Goethe in Erfurt (2. Oktober 1808) von dem neuen Cäsar empfing. Der feierlich-allegorische Stil, dem der Dichter mehr und mehr verfiel, ist auch an sich dramatischem Leben fremd und eignet sich mehr zu stilvoller Umrahmung höfischer Gedenkfeiern und Maskenzüge. So entsprach das Festspiel zur glücklich wiedererkämpften deutschen Freiheit („Des Epimenides Erwachen", 1815) nur wenig den Erwartungen des deutschen Volkes — freilich wie hätte der alternde Dichter den todesmutigen Freiheitsrausch der ostdeutschen Jugend darstellen können, er, der westdeutsche Kleinstaatler, der das Gefühl, einem politisch mächtigen Staate anzugehören, nie gekannt hat, der, wie er in seiner Jugend nicht preußisch, sondern „fritzisch" gesinnt gewesen war, nun in Napoleon in erster Linie die übergewaltige Persönlichkeit, nicht den fremden Unterdrücker sah? Auch der liberalen Bewegung nach den Freiheitskriegen blieb er fremd, so sehr ihm die hereinbrechende Reaktion mißfällig und lästig war. Während das Haus des Dichters mehr und mehr Wallfahrtsziel begeisterter Verehrer aus allen Weltgegenden wurde, während der beginnende Goethekultus ihn (trotz einzelner Anfeindungen) als den Olympier ehrte, entfremdete er sich den Bewegungen der Zeit. 1831 vollendete der Greis — soweit man bei dieser sein ganzes Leben geleitenden Dichtung von einem Abschluß reden kann — sein letztes und größtes Werk: den „Faust". Am 22. März 1832 starb er.

Vergleicht man die überwältigende Fülle der dramatischen Schöpfungen Goethes (115 vollendete und unvollendete liegen vor), so scheint die dramatische Leistung noch seines bedeutendsten Vorgängers arm, doppelt arm, wenn man bedenkt, daß Lessings ganzer Dichterruhm ausschließlich auf seinen Dramen beruht, während es kein Gebiet der Dichtung gibt, das Goethe sich nicht zu eigen gewonnen hätte. Und wenn Lessings Dramen — wenigstens die ausgeführten — im Bannkreis des bürgerlichen Dramas bleiben, umfassen die Goethes alle Gattungen dieser Dichtungsart, von dem Kleinkram der Singspiele und Fastnachtsscherze bis zur shakespearischen Historie, zur klassischen Tragödie und zum Welt und Überwelt umspannenden Mysteriengedicht! Nur der Hauptwerke kann hier in knappen Worten gedacht werden, selbst von

diesen sind weder „Götz“ noch „Faust“ Dramen im engeren Sinne zu nennen, obgleich gerade diese beiden die vom reindramatischen Gesichtspunkt aus höchsten Leistungen Goethes enthalten. Dies erklärt sich dadurch, daß für Goethe das Drama, anders als bei Lessing oder auch bei dem reifen Schiller, erst in zweiter Linie eine eigene Kunstgattung mit ganz bestimmten Anforderungen und berechenbaren Gesetzen ist, in erster Linie ist es vielmehr ein Ausdrucksmittel neben anderen, die von ihm alle dem gleichen Zwecke dienstbar gemacht werden, das Ringen seiner Seele wiederzugeben.

Deutlich genug wird das, wo der Dichter sich selbst über seine Stellung zu seinen dramatischen Dichtungen äußert. Der junge Goethe pries in seiner Rede „zum Shakespeares-Tag“ das Theater seines bewunderten Helden als einen „schönen Raritätenkasten, in dem die Geschichte der Welt vor unsern Augen an dem unsichtbaren Faden der Zeit vorbeiwallt“, die geheime Einheit seiner Stücke ist ihm, daß sie sich alle um den Punkt drehen, in dem „das Eigentümliche unsres Ichs, die prätendierte (d. h. von uns in Anspruch genommene) Freiheit unsres Willens mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammenstößt“, die Träger der Handlung aber, seine Menschen, „belebte er alle mit dem Hauch s e i n e s Geistes, e r redet aus allen“. Kein Wunder, daß das junge Genie es dem Vorbild nachtun wollte: er selbst erzählt (in „Dichtung und Wahrheit“, Buch 13), wie er Bühnenraum und -zeit unbedenklich überschritt, um „sich den lebendigen Ereignissen mehr und mehr zu nähern“, wie er im stillen daran dachte, „von diesem Wendepunkt der deutschen Geschichte (der Zeit des „Götz“) sich vor- und rückwärts zu bewegen und die Hauptereignisse im gleichen Sinne zu bearbeiten“, er berichtet von der „Lust zu dramatisieren“, die über seinen Kreis gekommen sei: Gegenstände, Personen, Begebenheiten galt es deutlich zu fassen und lebhaft abzubilden. Aber „Götz“ und „Faust“ sind doch die einzigen größeren Werke geblieben, die so unbekümmert dramatische Form benutzen; wenn der alte Goethe einmal Eckermann gegenüber betont hat, daß ein dramatischer Dichter, der seinen Gegenstand den Augen des Zuschauers klar und wirksam machen wolle, Darstellungsvermögen und Kenntnis der Bretter besitzen müsse, so zeugen „Clavigo“ und „Egmont“ (obwohl dieser wieder lockerer

gebaut ist) davon, daß früh genug die Auffassung des Dramas als des „Guckkastens" überwunden wurde. Dagegen hielt er fest an jener Erkenntnis des Angelpunktes im Shakespeareschen Drama: noch seine Schrift „Shakespeare und kein Ende" (1815) findet ihn im Kampf zwischen dem Wollen des Menschen und seinem Sollen, wie es sich in seinem Charakter ausdrückt. Das ist aber auch die Wurzel des Goetheschen Dramas: bei ihm steht das Ich seiner Personen einem Sollen gegenüber, das verkörpert wird in den gesellschaftlichen Bedingungen der Welt, die sie umgibt (Götz und die neue Zeit, Egmont und die Politik, der Kampf Iphigeniens und Tassos). Wie sein innerstes Wesen aber gerade im Drama zur Klärung zu gelangen strebte, zeigt, daß der Dichter, der den „Tasso" geschaffen hatte, eine förmliche Scheu in sich fühlte, den mühsam errungenen Einklang der Seele durch ein erneutes Aufwühlen ihrer Tiefen zu gefährden: er schrak vor dem bloßen Unternehmen einer wahren Tragödie zurück, überzeugt, daß er sich durch den bloßen Versuch zerstören könnte (an Schiller 9. 12. 1797). Nie stammte eben das dramatische Problem, das Goethe vorschwebte, von außen, nie hätte er, wie Schiller, jahrelange Arbeit an ein Drama wenden können, dessen Gegenstand ihn wenigstens von vornherein „gar nicht interessierte" (wie Schiller der „Wallenstein"), oder wie Lessing fast wissenschaftlich versuchend feststellen können, wie alte Stoffe neu zu wenden wären.

Es ist schon charakteristisch, wie in dem ersten größeren Drama Goethes der fremde Gegenstand durch die Persönlichkeit des Dichters innerlich umgeformt wird. Ein Zufall spielte ihm in dem „Leben des biedern Götz von Berlichingen, von ihm selbst geschrieben," den Stoff in die Hände, der ihm zunächst für eine „Historie" in Shakespeares Art geeignet erschien: Götz sucht mit gleichgesinnten Freunden (Selbitz, Sickingen) die alte Freiheit des selbständigen Reichsrittertums zu behaupten. Sein Jugendfreund Adelbert von Weislingen ist dagegen in die Dienste des Bischofs von Bamberg getreten und kämpft — mehr mit kluger Diplomatie als mit Waffengewalt — für Fürstenrecht und neue staatliche Ordnung. Götz nimmt den Abtrünnigen gefangen; gerührt von der gastfreien Aufnahme auf Götzens Burg schließt Weislingen sich ihm von neuem an und befestigt den Bund durch

Verlobung mit Götzens Schwester Maria. Aber der schönen, ehrgeizigen Witwe Adelheid von Walldorf gelingt es, ihn zu betören; um seine Gewissensbisse zu ersticken, redet er sich ein, Götz sei ein Reichsfeind, und erreicht seine Achtung. Durch Verrat fällt Götz in die Hände der Reichstruppen und soll in Heilbronn auf schimpfliche Bedingungen Urfehde schwören — davor rettet ihn sein Schwager Sickingen, der nach Weislingens Treubruch Maria heimgeführt hat. Das Versprechen, den Bannkreis seiner Burg nicht zu verlassen, muß Götz brechen, da die aufrührerischen Bauern ihn zwingen, ihr Führer zu werden. Bei der Niederlage der Bauern wird Götz selbst gefangen, und Weislingen fällt das Todesurteil über den alten Freund. Aber sein verführerisches Weib verrät auch ihn und läßt ihn durch seinen eigenen Buben vergiften — dafür trifft sie bald die Rache der heiligen Feme — von dem Sterbenden erlangt Maria die Begnadigung ihres Bruders; doch es ist zu spät: Götzens Kraft ist erschöpft, und er stirbt im Gefängnis. — Shakespearisierend ist die Form mit ihrem häufigen Ortswechsel, inhaltlich hält sich der Dichter bemerkenswert selbständig. Das Vorbild der englischen Königsdramen hätte eher zur deutschen Kaisergeschichte, etwa den später so oft dramatisierten Staufern, geführt, nicht zur Lebensbeschreibung eines kleinen Raubritters, der von den großen Kämpfen seiner Zeit höchstens mitgerissen wurde; die „kolossalische Größe" von Shakespeares Menschen, welche die Gedenkrede richtig betont, sucht man im „Götz" vergeblich — abgesehen von Adelheid, die ihre Herkunft von Shakespeares Kleopatra nicht verleugnen kann — der Held selbst ist sicher ein kraftvoller, adliger und tapferer Mann, allenfalls auch ein „Kerl" im Sinne der Geniezeit, aber kein Riese. Selbständig bleibt der Dichter auch gegenüber seiner Quelle: zwar hält er sich an deren Reihenfolge der Begebnisse, aber die Verbindung ist frei erfunden, und der Götz, mit dem am Schluß die ganze kraftvolle Zeit des sich selbst sein Recht schaffenden Rittertums zugrunde geht, ist nicht der geschichtliche. Erst dadurch, daß Goethe ihn wandelte zum Kämpfer für Natur und Freiheit, zum Mann, für den die Herzen der jungen Genies schlagen konnten, wurde das Drama ein Ausdruck seines damaligen Lebensgefühls. Wenn das Gegenspiel Adelheid und Weislingen zuzeiten allzustark die Aufmerksamkeit auf sich zieht, so

wird das wesentlich an dem Eindruck liegen, den die dämonische Frauengestalt auf den eigenen Schöpfer machte; gewiß kann nicht nur „Götz der Redliche" in vielem ein Abbild Goethes genannt werden, auch der wankelmütige Weislingen trägt Züge von ihm; aber es hieße den Sinn einer gelegentlichen Äußerung Goethes (zu Salzmann) übertreiben, wenn man daraufhin („die arme Friederike wird einigermaßen sich getröstet finden, wenn der Untreue vergiftet wird") diesen Teil des Dramas als den Goethe eigentlich persönlich angehenden hinstellen wollte. In diesem Sinne sind die beiden folgenden Dramen viel mehr Beichten.

Im „Clavigo" steht der ungetreue Liebhaber wirklich in der Mitte. Der Stoff kam zufällig von außen: Goethe las im Freitagskränzchen Beaumarchais' „Fragment de mon voyage en Espagne" vor und dramatisierte es auf Wunsch seiner „Gattin" (Anna Sibylla Münch). Der spanische Schriftsteller Clavigo, der mit Marie Beaumarchais verlobt war, hat sie verlassen, z. T. auf den Rat seines Freundes Carlos. Ihr Bruder eilt herbei, um seiner Schwester Genugtuung zu schaffen; in wirkungsvoller Steigerung erzählt er Clavigo, der ihn nicht kennt, dessen eigene Geschichte und zeiht ihn des Verrats. Clavigos Gewissen erwacht, er unterzeichnet eine Erklärung, die ihm Beaumarchais diktiert, und eilt selbst, Mariens Vergebung zu erflehen. Bald aber gewinnt der Einfluß des kaltherzigen Freundes wieder die Oberhand, Clavigo bricht die Verbindung zum zweiten Male ab und bedroht sogar Beaumarchais mit Gefangenschaft. Der erneuten Aufregung ist Mariens zarte Gesundheit nicht gewachsen; als sie nachts begraben werden soll, kommt Clavigo zufällig hinzu, er befiehlt den Trägern zu halten, und angesichts der Toten erwacht von neuem die Reue. Vor Schmerz und Zorn sinnlos, zwingt ihn Beaumarchais zum Kampf und stößt ihn nieder — sterbend versöhnt sich Clavigo mit dem Rächer. — Bei starker Benutzung der Quelle — die berühmte Anklagerede des zweiten Aktes ist wenig mehr als wörtliche Übersetzung — ist das bühnenwirksame Drama doch alles andere als bloße Bearbeitung: Vorgänge und Charaktere sind geformt nach dem, was den Dichter eigentlich ergriff. In dem Verhältnis Clavigos zu Marie sah Goethe sich und Friederike wieder; der ganz von ihm geschaffenen Gestalt des Carlos gab er nicht nur Züge seines Freundes Merck, sondern machte

ihn auch zum Träger eigener Eigenschaften (seiner Eheschеu, seiner Überzeugung vom Rechte der außerordentlichen Persönlichkeit); die tiefe Empfindung für das Leid, das er über die Geliebte gebracht hatte, ließ ihn sich mit dem unbefriedigenden geschichtlichen Ende nicht begnügen: der Tod Clavigos sühnt seinen Verrat. Die romantisch-balladenmäßige Färbung dankt der Schlußakt dabei der Erinnerung an ein Elsässer Volkslied: „Vom Herrn und der Magd."

Zum drittenmal erscheint der Ungetreue in dem „Schauspiel für Liebende: Stella". Der zwischen zwei Frauen schwankende Liebhaber ist im 18. Jahrhundert eine in Leben wie Literatur nicht ungewöhnliche Erscheinung: Swifts Verhältnis zu „Stella" und „Vanessa" war weltbekannt, Richardsons Grandison, Lessings Mellefont und Prinz von Guastalla sind die bekanntesten literarischen Beispiele, und den am Schluß der „Stella" vorgeschlagenen Ausweg hatte Bürger (was Goethe nicht wissen konnte) nicht zu seinem Segen im Leben vorausgenommen. Aber in nächster Nähe hatte der Dichter die Doppelliebe seines Freundes Fritz Jacobi vor Augen: auch er fühlte sich vor solcher Lage nicht sicher, versetzte sich mitfühlend in sie hinein. „Herz und Sinn" gehörten der geliebten Lili Schönemann, aber „nicht an morgen und übermorgen „mochte er denken! Dabei lehrte der Blick auf Jacobi und Johanna Fahlmer, daß ein tragischer Abschluß mit solchem Verhältnis nicht durchaus gegeben war; im Hochgefühl der allen Bindungen der Persönlichkeit abgeneigten Geniezeit öffnete er einen friedlichen Ausweg: Fernando hat vor Jahren seine Gattin Cäcilie samt ihrer kleinen Tochter Lucie verlassen; dasselbe widerfährt seiner neuen Geliebten Stella, er sucht in wilden Abenteuern Vergessen. Stella wünscht eine Gesellschafterin, die Not zwingt die eben herangewachsene Lucie, die Stelle anzunehmen, wir treffen sie und ihre Mutter im Posthaus — bald nach ihnen langt auch Fernando dort an. In dem Bildnis von Stellas verschwundenem Gatten erkennt Lucie den Offizier, mit dem sie eben im Posthaus am Tisch gesessen hat. Stella läßt ihn holen, Fernando fliegt in ihre Arme, aber Cäcilie hat in ihm ebenfalls ihren Gatten erkannt — um Stellas Glück nicht zu stören, will sie mit ihrer Tochter abreisen. Fernando soll sie zurückhalten und erkennt mit Bestürzung und Scham seine Gattin. So will er sich der Flucht anschließen.

Als Stella das unselige Geheimnis erfährt, denkt auch sie daran, heimlich zu entfliehen, während Fernando schon zur Pistole als letzter Lösung greifen will: da findet Cäcilie in der Erinnerung an die Sage vom Grafen von Gleichen und seinen beiden Frauen einen rettenden Ausweg. Das ist die ursprüngliche „Stella"; die Fassung der Ausgaben von Goethes Werken bringt einen andern Schluß, den der reife Goethe an Stelle des sich so unbekümmert über eine Grundlage der bürgerlichen Gesellschaft hinwegsetzenden anfügte: Cäciliens Vorschlag kommt zu spät, Stella hat sich bereits vergiftet, und Fernando erschießt sich aus Verzweiflung. Aber die Änderung einer einzelnen Szene erzwingt keine Tragödie: das gesamte vorhergehende Drama straft den Doppelselbstmord Lügen.

Der letzten Frankfurter Zeit, unmittelbar vor der Übersiedlung nach Weimar, dankt „Egmont" in der Hauptsache seine Entstehung. Nach Goethes eigener Angabe wäre die Stoffwahl das Ergebnis bewußter Überlegung gewesen: hätte er im „Götz" gezeigt, wie der nur der eigenen Faust vertrauende „tüchtige Mann zu Zeiten der Anarchie" untergehen müsse, so habe er nun darstellen wollen, wie auch „fest gegründete Zustände sich vor strenger, gut berechneter Despotie nicht halten können". Daran ist zweifellos richtig, daß Goethe in dem begreiflichen Wunsch, auf der mit dem „Götz" eingeschlagenen Bahn fortzufahren, geschichtliche Studien trieb; daß gerade Egmonts Schicksal den Dramatiker anzog, läßt sich aus dem angegebenen Grunde nicht so ohne weiteres herleiten. Denn in Wirklichkeit stellt das Drama gar nicht den Untergang der Niederlande, sondern den des Menschen Egmont dar. Was zog Goethe an dem Schicksal dieses geschichtlichen Egmont, Prinzen von Gavre, dermaßen an, daß er ihm seine zweite große Tragödie widmete? Nicht der Sieger von Gravelingen und St. Quentin, nicht der zwischen Lehnstreue und Heimatgefühl, altem und neuem Glauben Schwankende, der seiner selbst unsichere Führer eines mißvergnügten Adels, der durch eine prunkvolle Hofhaltung Verwöhnte, der Weib und Kind nicht den Nöten der Verbannung preiszugeben wagte, sondern allein der vergötterte Liebling des Volkes, der furchtlos, aber auch unüberlegt seinen Weg geht, der Oraniens treubesorgte Warnung in den Wind schlägt und vertrauensvoll in das aufgespannte

Netz des Mörders fällt. So gesehen trug Egmont Züge des großen Einzelnen, der im Vertrauen auf seinen Stern sein Leben nach eigenem Recht führt; um dies Bild schärfer ausprägen zu können, mußte der Dichter den geschichtlichen Egmont verjüngen, und die Liebe zu einem schlichten Bürgermädchen betont es erst recht, daß dieser Held auf sich selbst gestellt ist, daß der politische Kampf ihm wesensfremd ist. — Wir sind in den von religiösem und politischem Hader erregten niederländischen Provinzen des spanischen Reiches; kaum noch kann die wohlmeinende Statthalterin sie bändigen, in der Ferne sinnt Philipp II. schon auf blutige Niederwerfung jeder freiheitlichen Regung. Alle Hoffnung von Volk und Adel vereint sich auf den einen Egmont, der, königlich unbekümmert um Haß und Verdächtigung, mit adliger Liebenswürdigkeit sich jedes Herz gewinnt. Was Wunder, daß auch die kleine Kläre ihres an ihn verloren hat? Aber Egmont ist nicht der Mann, den das Volk braucht, der Freudigheitere will nichts wissen von den dunklen Plänen Philipps und seiner Albas — vergeblich sucht ihm Oranien die Augen zu öffnen, er will nicht sehen, und selbst das Gefühl, fremder Besorglichkeit auch nur gelauscht zu haben, ist ihm widerlich. So kommt, was kommen muß: Albas Ankunft verwandelt Brüssel in ein großes Gefängnis, und immer noch ahnungslos überliefert Egmont sich selbst dem Verderber. Vergeblich sucht das arme Klärchen das eingeschüchterte Volk zu befreiendem Aufruhr aufzureizen, so nimmt sie Gift, um den Tod des Geliebten nicht mit anzusehen. Dem Eingekerkerten, der in Albas Sohn unerwartet noch einen letzten Freund findet, wird das Todesurteil verlesen; im Traum erscheint ihm die Geliebte als Göttin der Freiheit, ihn mit dem Lorbeer kränzend; in dem stolzen Gefühl, daß sein Tod den Freiheitskampf entfachen wird, geht er mannhaft den letzten, schweren Gang. — Egmont muß untergehen, weil er er selbst ist, weil nach Goethes Ausdruck „das Dämonische zu überwiegend in ihm hervortritt". Damit ist die geheimnisvolle Macht — „nicht göttlich, nicht menschlich, nicht teuflisch, nicht englisch" — bezeichnet, deren seltsam-willkürliches, logisch-unlogisches Walten Goethe überall im Weltzusammenhang zu entdecken glaubte, deren Einfluß er in bestimmten Persönlichkeiten seiner Zeit wie der Geschichte besonders wirksam sah und die seiner Meinung nach auch sein eigenes Leben eigen-

tümlich lenkte. So ist auch Egmont wieder Goethe selbst: der heiße Lebensdrang, „dem's nicht des An- und Ausziehens wert scheint, wenn der Morgen nicht zu neuen Freuden weckt, am Abend keine Lust zu hoffen übrigbleibt", das hohe Streben, das den nahen Abgrund nicht einmal eines Blickes würdigt, das lieber das Leben wegwirft, als es mit sorgender Angst zu belasten — all das sind, freilich einseitig gesteigert, dieselben Empfindungen, mit denen Goethe selbst der lockenden, ungewissen Zukunft zuliebe die Heimat verließ: „Kind! Kind! nicht weiter!"

In leidenschaftlichem Lebensdrange, befangen in sich selbst scheitert Egmont an der Welt, die ihn umgibt; in abgeklärter Hoheit, in aller Ichsucht fremder Menschlichkeit führt „Iphigenie auf Tauris" Orest zur Versöhnung bitterster Gegensätze — so stark war die Veränderung, die Goethe unter dem Einfluß der neuen Liebe zu Frau von Stein an sich selbst wahrnahm, daß er die wilde Leidenschaftlichkeit, die ihn eben noch beherrscht hatte, als krankhaft, als halben Wahnsinn empfand. Für Egmont-Goethe war die Liebe ein schöner Zeitvertreib — Goethe-Orest sieht in der geliebten Frau das hohe Ideal reinster Weiblichkeit, der er nur mit Bruderliebe, nicht mit sinnlichem Begehren nahen darf, die mit keuscher Reinheit die zerstörte Seele zur Ruhe bringt und „dem heißen Blute Mäßigung tropft". — In griechischer Sage findet Goethe den Stoff, in dem er sein neues Seelenerlebnis ausdrücken kann; schon das ist bezeichnend: er verläßt die Welt wirklichen Geschehens und fühlt sich verwandt angezogen von der „stillen Größe und edlen Einfachheit" antiker Kunst. Und doch ist, was er schuf, keine bloße Nachbildung des attischen Dramas geworden, denn das, was ihm die Hauptsache ist, der seelische Vorgang: Orests Läuterung und Heilung, ist weder bei Euripides noch seinen Nachfahren bis ins 18. Jahrhundert hinein zu finden. Wohl weiß auch der Grieche, daß der Fluch erst dann gesühnt sein soll, wenn der Befehl des delphischen Gottes erfüllt und die Schwester aus dem Barbarenlande heimgeholt ist, und eine Botenrede erzählt uns wenigstens von einem Wahnsinnsanfall Orests vor der Gefangennahme; aber der Orest, den wir sehen, ist kein Wahnsinniger, und wenn wirklich die Wiederkehr eines neuen Anfalls für alle Zukunft durch die Entführung des Artemisbildes ausgeschlossen sein soll, so ist das

Götterwille, aber kein Seelenvorgang. Ganz anders bei Goethe: mit schmerzlicher Sehnsucht gedenkt die vor langen Jahren vom Opferaltar nach Tauris gerettete Iphigenie der fernen Heimat und der verlorenen Sippen. Um die Hand der hohen Priesterin wirbt König Thoas; sie kann seine Neigung nicht erwidern und hofft, das Geheimnis ihrer Abkunft von dem gottverfluchten Geschlechte des Tantalus solle ihn zurückschrecken. Umsonst; schließlich greift der schwerverletzte Thoas zur Drohung: nur um ihretwillen hat er die alten Menschenopfer abgeschafft, will sie seine Königin nicht werden, so mag sie ihr Amt als Priesterin auch wirklich ausüben. Die ersten Opfer, die sie dem Tode überliefern soll, sind ihr Bruder Orest und dessen Freund Pylades. Von Pylades erhält Iphigenie die erste Kunde von der Heimat, Orest selbst muß ihr die eigene Bluttat enthüllen — so mischt sich in die Freude des Erkennens das Grauen vor dem alten Fluche ihres Hauses, und die neuausbrechende Raserei Orests findet frische Nahrung in der Vorstellung, daß die Götter die Reine, Unschuldige nur deshalb aufgespart haben, damit sie widerwillig den Letzten ihres eigenen Geschlechtes ermorde. Aus der Betäubung, die der gesteigerten Leidenschaft folgt, erwacht Orest beruhigt, ein neuer Mensch; ihm unbewußt hat die Nähe der Schwester, der Einfluß ihrer Reinheit und ihres Seelenadels ihn umgewandelt und zu der eigenen, hoffnungsfreudigeren Lebensauffassung bekehrt: die Götter zürnen nicht ewig, und auch der Fluch muß Sühne finden. So sieht er — noch immer erst halbwach und, wie er meint, zur Unterwelt hinabgestiegen — die Schatten seiner Ahnen um sich und entnimmt aus der Versöhnung der einst im Leben durch blutige Schuld Getrennten die Gewißheit der eigenen Befreiung. Nun kann er Schwester und Freund mit heiterer Ruhe begrüßen, und auch die Erkenntnis, daß er noch lebt, reißt ihn nicht zurück. Doch Pylades mahnt, die kurze Zeit zur Rettung zu nützen. Iphigenie soll vorgeben, das durch die Blutschuld der Gefangenen entweihte Bild müsse erst am Meere reingewaschen werden, und damit die gemeinsame Flucht ermöglichen. Aber schon ist die Verzögerung verdächtig geworden, Thoas verlangt von Iphigenien Rechenschaft, und sie, die schon mit Schaudern gesehen hat, wie das Schicksal sie wider ihren Willen in Betrug und Lüge zu verstricken droht, hat nicht die Kraft, vor dem lang-

verehrten Beschützer das schlau ersonnene Märchen zu wiederholen: sie enthüllt ihm den Plan und gibt sich und die Ihren damit in seine Gewalt. Der bewaffnet eindringende Orest reizt fast den Jähzorn des Königs; aber schließlich ringt sich Thoas doch die Zusage ab, sie ungekränkt ziehen zu lassen — zumal auch das letzte Hindernis durch die glückliche Deutung Orests beseitigt erscheint, Apollo habe unter der Schwester nicht seine Schwester (Artemis), sondern die Orests verstanden. Doch Iphigenie ist auch damit noch nicht zufrieden, und auf ihre erneute Beschwörung antwortet Thoas mit ernstem, doch freundlichem: „Lebt wohl!" Am stärksten weicht der Schluß von dem griechischen Vorbilde ab — mit gutem Grund: die Iphigenie, deren reine Menschlichkeit den schuldbefleckten Muttermörder entsühnt, kann sich nicht dauernd zu listiger Verstellung herabwürdigen, und da Goethe keinen deus ex machina brauchen konnte, mußte er auch den Skythenfürsten zu einem großherzig-entsagenden, verständnisvollen Menschen umschaffen. So sind seine Taurier keine Skythen, seine Griechen weder Achäer noch Hellenen. „Iphigenie" ist griechisch nur in Goethes Sinne, sofern man „griechisch" mit „edel im höchsten Sinne, reinmenschlich, schön und gut" gleichsetzt. Was tut's, wenn auch dieser Neuhellenismus nur ein Traum ist, war der Traum doch schön! Und schön und adlig wie seine Menschen ist das ganze Drama, die erste „Tragödie" hohen Stils in deutscher Sprache und nicht bloß der Zeit nach die erste! Was sie von der wirklichen griechischen Tragödie scheidet, ist dasselbe, was „Götz" und „Egmont" von Shakespeare schied: das Größenmaß der „Helden" und die Einstellung der Handlung auf jenen Gegensatz von Ich und geltendem Gesetz. Wir hören von der wilden Leidenschaft griechischer Heldenzeit in der „Iphigenie", aber es fällt schwer zu glauben, daß die hehre Priesterin edler Sitte Klytämnestras Tochter, ein Sproß des verruchten Hauses der Tantaliden sei, so wenig wie wir dem edlen König des Schlusses zutrauen mögen, daß er wirklich an den Strand geworfene Unglückliche auf blutigen Altären schlachten ließe. — Leise, ganz leise mischt sich schon in die Bewunderung das Bangen, ob ein Weiterschreiten auf diesem Wege dem deutschen Drama förderlich sein konnte. Von der Nachbildung wirklichen Lebens war Goethe mit entschlossenem Schritt zum Drama hohen Stils übergegangen, dessen Reich nicht

mehr in der Erfahrung, sondern in der Dichtung zu finden ist; er hatte Gestalten geschaffen voll tiefer Empfindung und von adliger Hoheit, fehlt ihnen aber, trotz aller künstlerischen Überlegenheit des Ganzen, nicht schon etwas das lebenswarme, rote Blut der Menschen des „Götz" oder auch des „Egmont"? Und noch eins! Mit dem Weiterverfolgen dieser Richtung schied sich Goethe dauernd von der großen Masse seines Volkes, die den Verschlingungen des Seelenlebens dieser verfeinerten Geschöpfe unmöglich folgen konnte. Schon äußerlich wird das dadurch bezeugt, daß „Iphigenie" erst 1800 zum erstenmal (in Wien) aufgeführt wurde, daß sie in Weimar selbst erst 1802 auf die Bühne kam — noch dazu in der, wie es scheint, gerade den Kern des Stückes, die Oresthandlung, rücksichtslos zusammenstreichenden Bearbeitung des bühnenkundigen Schiller.

Auch das nächste Drama Goethes bewies, daß äußerer Mißerfolg ihn nicht in dem Streben nach reinkünstlerischer Vollkommenheit erschüttern konnte. Auch „Torquato Tasso" ist hervorgegangen aus dem Erleben des Menschen: als ein Idealbild der weimarischen Gesellschaft erscheint der Hof von Ferrara, und an ihm steht wieder der geniale Einzelne mit dem Stolze seines leidenschaftlichen Ich der Welt und ihrem Gesetze gegenüber, hier der Lebenshaltung und Sitte eines erlesenen Kreises feingebildeter Menschen, denen „erlaubt ist, was sich ziemt", nicht aber, was dem Genie, und sei es noch so anerkannt, gefallen mag. — Im Garten von Belriguardo krönen die Prinzessin Leonore und ihre gleichnamige Freundin scherzend die Büsten Vergils und Ariosts, ihre Gedanken aber weilen bei dem lebenden Dichter, dessen großes Werk eben der Vollendung naht. Tasso überreicht zaudernd dem Herzog das lange zurückgehaltene Gedicht, und Alfonso läßt ihn zum Danke von seiner Schwester mit dem Lorbeer Vergils bekränzen. Der kluge Staatsmann Antonio sieht mißvergnügt die ihm überschwenglich erscheinende Ehrung, und als Tasso ihm auf der Prinzessin Wunsch seine Freundschaft anträgt, reizt er den leicht verletzbaren Dichter durch kalte Bitterkeit zur Wut, so daß er den Spötter zum Zweikampf herausfordert. Der Herzog scheidet die Hadernden und muß, ungern, Tasso bestrafen — zwar nur mit leichter Zimmerhaft, aber Tasso fühlt in seiner Empfindlichkeit nur die Strafe, nicht ihre Milde. Wohl befiehlt der Herzog

Antonio, Tasso zu versöhnen, aber Leonore Sanvitales Eitelkeit und Tassos fast krankhaftes Mißtrauen verhindern die Aussöhnung. Tasso verstellt sich und bittet Antonio, für ihn Urlaub nach Rom zu erwirken — ungern willigt Antonio ein. Als die Prinzessin dem Abschiednehmenden gegenüber ihre langverborgene, stille Liebe verrät, vergißt sich Tasso in auflodernder Glut so weit, daß er die Fürstin umarmt. Leonore, der Herzog und Antonio eilen hinzu: es ist also unmöglich, die Unbesonnenheit stillschweigend auf sich beruhen zu lassen; Antonio bleibt bei Tasso, dessen Stimmung in Verzweiflung umschlägt; in ungerechter Übertreibung erklärt er alles für ein abgekartetes Spiel und beschimpft selbst die Fürstin. Klugverständig sucht ihn Antonio zur Vernunft zurückzuführen und erreicht wenigstens, daß der Schiffbrüchige sich auf seinen hohen Beruf besinnt und an Antonios festem Charakter sich aufzurichten versucht. — Wird ihm das gelingen? Trotz der verschiedenen Antworten, die man gegeben hat, kann die richtige nicht zweifelhaft sein: für die Welt dieser Dichtung muß Tasso verloren sein, und was geht eine andere *diesen* Tasso an? was ihn eine fremde Zukunft, mag sie ihn ins Narrenhaus oder zur Krönung aufs Kapitol führen? Nur der äußere Umstand, daß die Katastrophe ein wehmütiger Abschied ist, hinderte den Dichter wohl, das „Schauspiel" eine Tragödie zu nennen. Aber ist es nicht auch tragisch, wenn eine allzu empfindlich-zarte, aber hochstrebende Seele gebrochen wird? Das als vollgültigen Ersatz für die gröbere Tragik gewaltsamen Todes zu empfinden, ist freilich Sache verständnisvollen Nachfühlens, und so ist „Tasso" noch weniger als „Iphigenie" Gemeingut der Deutschen geworden. An dem *Drama* „Tasso" wird man allerdings bei aller Schönheit der *Dichtung* etwas vermissen: weil es dem Dichter nicht gelungen ist, den Widerspruch der eigenen Absichten vollkommen auszugleichen, zieht sich ein feiner Riß durch das Werk. Als es entworfen wurde, fühlte der Dichter Tassos Leidenschaft mit als Recht eines außergewöhnlichen Menschen; als es ausgeführt wurde, stand ihm die gereifte Ruhe des Mannes über der Leidenschaft; er stellte sich mehr auf Antonios Seite und betonte daher stark Tassos Jugendlichkeit, hob seine krankhaften Eigentümlichkeiten hervor, näherte ihn dem geschichtlichen Tasso. Ein geschichtliches Drama ist freilich dabei nicht herausgekommen:

nicht italienische Renaissanceluft, sondern das deutsche Hochziel einer zu edler Form gelangten, durchgeistigten und harmonischen Gesellschaft ist im „Tasso“ zu finden.

Aber einmal machte Goethe den Versuch zu einem geschichtlichen Drama, freilich in der besonderen Art seiner späteren Jahre. Die Zeit zwischen 1789 und 1803, in welchem Jahr „Die natürliche Tochter“ erschien, ist bedeutsam für des Dichters persönliche Entwicklung, bedeutsamer noch für die Geschichte des deutschen Dramas: auch Schillers lodernd-ungestümer Sturm und Drang hatte sich künstlerischer Einsicht gefügt; jetzt eben erschien die „Braut von Messina“, in der Deutschlands stärkster Dramatiker bis hart an die äußerstmögliche Grenze in der Nachahmung des griechischen Vorbildes ging. Unter Goethes Einfluß hatte sich diese Umwandlung Schillers zum großen Teil vollzogen; Goethe selbst hatte seine Eigenart in der „Achilleis“ fast unbedingt der homerischen Überlieferung unterworfen, er hatte auf der Weimarer Bühne sogar im Äußerlichen der Maske antiken Spielgebrauch wieder aufgefrischt, er wandte in der „Helena“ das Versmaß der griechischen Tragiker an: da ist es selbstverständlich, daß auch „Die natürliche Tochter“ deutliche Merkmale des stark „antikisierenden“ Altersstils aufweist. Dabei war der Stoff so modern wie möglich: noch lebte ja Stephanie-Louise de Bourbon-Conti, deren trauriges Schicksal ihm die Anregung zu seinem Drama gab! Aber maßgebend für ein Kunstwerk ist nicht der Stoff, sondern die Behandlungsweise, und so ist das Trauerspiel, der erste Teil einer zuerst auf drei, dann auf zwei Dramen angelegten Dichtung, die „in angemessener Form“ die französische Revolution behandeln sollte, in Form und Sprache das klassizistischste aller großen Dramen Goethes. — Auf einer Jagd eröffnet „der Herzog“ „dem Könige“, daß er aus einer heimlichen Ehe eine erwachsene Tochter hat. Erfreut, den politisch Unzufriedenen verpflichten zu können, erklärt sich der König bereit, die neue Nichte anzuerkennen. Da kommt die Kunde, daß Eugenie mit ihrem Roß vom Felsen gestürzt ist. Scheintot wird sie herbeigetragen, sie erholt sich, und der König verspricht der Beglückten, sie bei nächster Gelegenheit als Prinzessin seines Blutes zu begrüßen. Schon legt sie, heimgekehrt, den ihrem Range ziemenden Schmuck an; aber ihr Halbbruder, der

fürchtet, ihre Anerkennung werde sein Erbe schmälern, trachtet danach, sie zu verderben. Ihre eigene Erzieherin entführt sie, der sorgende Vater wird betrogen: Eugenie sei nochmals gestürzt, ihre Leiche ist angeblich so furchtbar entstellt, daß der Vater sie gar nicht sehen will, um ihr schönes Bild wenigstens in der Erinnerung rein zu bewahren. Unterdessen wird Eugenie von der verräterischen „Hofmeisterin" an die Küste geschleppt und soll nach den „Inseln" gebracht werden, falls sie sich nicht entschließen kann, sofort einen Bürgerlichen zu heiraten und damit auf Rang und Namen zu verzichten. Sie versucht die Bevölkerung zu Hilfe zu rufen, aber der königliche Brief, den die Hofmeisterin vorweist, schreckt selbst den „Gouverneur" zurück — so bleibt ihr kein anderer Ausweg, als dem braven „Gerichtsrat" ihre Hand zu reichen, denn in der Voraussicht bevorstehender erbitterter Kämpfe zwischen Volk und Herrscher fühlt sie, daß sie die Heimat nicht verlassen darf. — Ein Preis ist dem Drama immer zuteil geworden: meisterlich, schier übermeisterlich ist die Form gehandhabt, jeden Schritt umrauscht das schwere Prunkgewand klangvollschöner Verse. Freilich alle Personen reden dieselbe bilder- und schmuckreiche, die Art des täglichen Lebens durchaus verschmähende Sprache; doch „marmorkalt" wird sie nur der mit dem oft gebrauchten Vergleich nennen, der am Äußeren haften bleibt: Eugeniens Jubel, des Vaters Verzweiflung und Trauer sind tiefergreifend. Der dramatischen Wirkung steht allerdings von vornherein entgegen, daß dieser Teil der Dichtung nur als Exposition gemeint war; obwohl wir von der Fortsetzung im wesentlichen nur das Schema des zweiten Teils nebst einigen Szenenentwürfen haben, ist doch zu fragen, ob das Ganze die Revolution „in angemessener Form" wiedergegeben hätte. Der erste Teil ist zunächst wesentlich ein bürgerliches Drama, in dem wir aber den Hauptträger der Handlung, den Bruder, nicht einmal zu sehen bekommen; von politischen Zusammenhängen hören wir zwar hier und da und dürfen annehmen, daß die Fortsetzung diese näher beleuchtet hätte, aber unmöglich ist es, sie aus der „Natürlichen Tochter", wie sie vorliegt, zu ahnen. Nun wissen wir zwar, daß Goethe Eugeniens Schicksal nicht bloß persönlich, sondern symbolisch aufgefaßt haben wollte. Das unterdrückte französische Volk verkörperte sich ihm in seiner Heldin — das kann

nur so gemeint sein, daß Eugenie für das Gesamtvolk steht, dem der gebührende Platz, der Anteil an der Leitung seiner Geschicke durch eigennützige Mächte vorenthalten ist, das aber in seiner innersten Gesinnung unerschüttert zur alten Staatsform steht: Eugenie bleibt ja in der Heimat, schließt ihre Ehe mit dem Gerichtsrat, um dem Könige helfen zu können. Aber wenn man so die eigentlichen Träger der Bewegung, die Führer des dritten Standes und ihr Gefolge aus dem vierten, ausscheidet, kann eine Schilderung der französischen Revolution nicht zustande kommen. Es ist, als schlösse der Dichter bewußt die Augen vor der geschichtlichen Wirklichkeit, und dem entspricht denn auch die Art und Weise seines künstlerischen Verfahrens im einzelnen: um des symbolischen Charakters willen wurden alle bestimmten, persönlichen Züge vermieden; erfahren wir doch keinen einzigen Namen, nicht einmal den des Landes, in dem das Stück spielt. Es mag denkbar sein, den Begriff der Revolution zum Gegenstand eines symbolischen Dramas zu machen; eine einzelne Umwälzung, wie die große französische, ist aber das ganz bestimmte geschichtliche Ergebnis ganz bestimmter geschichtlicher Voraussetzungen und setzt sich aus bestimmten Handlungen bestimmter geschichtlicher Personen zusammen. Um sie kommt nicht herum, wer Geschichte dramatisch gestalten will; in welcher Weise er sie auf die Bühne bringen will, ist seine Sache; nur dürfte „ein wiedergefundenes Sonett" in dieser Himmel und Hölle erschütternden Götterdämmerung auch nicht „einen schönen Augenblick hervorbringen" — und darum bleibt die „Natürliche Tochter" zwar ein kostbar ziseliertes Kleinod reifster Kunst, aber sie ist kein Bild eines großen Weltgeschehnisses und kaum ein Drama.

So sehen wir Goethe von ungestüm-jugendlicher Willkür zu klassischer Harmonie, von dort zu leise schon sich andeutender klassizistischer Erstarrung weiterschreiten, die Betrachtung der „Maskenzüge" oder des „Epimenides" würde uns zeigen, wie er auf diesem Wege noch über die „Natürliche Tochter" hinauskommt und sich ganz in symbolische Allegorie oder allegorische Symbolik verliert. Und auch die Form wandelt sich vom zwanglosen Hans-Sachs-Vers der „Fastnachtsspiele" und der noch zwangloseren Prosa der Geniezeit zum lyrischen Blankvers Iphigeniens und Tassos und zum feierlichen Trimeter des „Paläophron" oder

des „Vorspiels von 1807“ und dem romantischen Durcheinander des „Epimenides“. All diese Wandlungen in Form und Stil und manches andere noch aus Goethes Entwicklung, was die Geschichte des Dramas unmittelbar nichts angeht, spiegelt sich wider in der großen Lebensdichtung, die in der Geschichte des Dramas nicht fehlen darf und doch kein Drama ist, keins werden konnte: im „Faust“! Während der Jüngling nach der Rückkehr aus Leipzig sich langsam von seiner Krankheit erholte, beschäftigte er sich mit den Schriften des Paracelsus; der große, vielverkannte Forscher gab Züge her für das Bild des schon dem Knaben bekannten Zauberers Faust; was bis 1775 vollendet war, hat ein glücklicher Zufall uns in der Abschrift des Fräuleins von Göchhausen erhalten; erst 1790 erschien das „Fragment“, das die Szenen des „Urfaust“ beträchtlich umgestaltet und erweitert und mit „Hexenküche“ und „Wald und Höhle“ den Zusammenhang zwischen den eigentlichen Faustpartien und der Gretchentragödie herzustellen sucht; unter Schillers Einfluß wird dann die Arbeit wieder aufgenommen: 1808 erschien der bis 1801 vervollständigte, 1806 nochmals durchgesehene „erste Teil“. Vom zweiten Teil gehört der klassizistische Helenaakt bereits der Wende des Jahrhunderts an (1800), erschien aber erst 1827; „abgeschlossen“ wurde der zweite Teil in der uns geläufigen Form am 22. Juli 1831. — Das Ergebnis einer so zerstückelten Entstehungsgeschichte kann natürlich kein wirkliches Drama sein, und Goethe selbst hat es nie dafür ausgegeben noch versucht, es straffer zusammenzufassen, wie er denn noch 1797 sich nicht einmal einen wirklichen Plan zur Weiterführung gemacht hatte. So ist der „Tragelaph“ mehr ein Epos in dramatischer Form, kaum selbst das:

> es hat wohl einen Anfang, hat ein Ende,
> allein ein Ganzes ist es nicht.

Und doch hat Goethe die dramatische Kraft und tiefe Innigkeit der Gretchentragödie nie wieder erreicht, doch enthält selbst der vielgeschmähte zweite Teil außer prächtigen Bühnenbildern so wundervolle Szenen wie Faust und die Sorge oder Fausts Tod! — Nachdem uns schon das „Vorspiel auf dem Theater“ darauf vorbereitet hat, daß ein ungewöhnliches, alle drei Welten umspannendes Spiel vor sich gehen soll, werden wir in den

Himmel versetzt: unter den Dienern des Höchsten stellt sich auch der Teufel (Mephistopheles) ein und schließt mit dem Herrn eine Wette, er wolle Faust verderben; der Herr weissagt ihm, daß er scheitern wird. — Dann beginnt das eigentliche Drama, wie es seit Marlowe Brauch ist, mit der verzweifelten Abkehr Fausts von den Wissenschaften; noch wendet er sich nicht dem Bösen zu, sondern den Mächten der Natur, die an sich weder gut noch böse sind: er beschwört den Erdgeist, bricht aber vor dessen riesenhafter Größe zusammen. Das Erscheinen seines pedantischen Famulus mehrt noch seine Qual; schon will er die Giftschale leeren, als draußen die Osterglocken erklingen — die Erinnerung an die Jugendzeit erwacht und hält ihn beim Leben. Auf dem Osterspaziergang mit Wagner läuft ihm ein geheimnisvoller Pudel zu, er nimmt ihn mit in seine Studierstube, erkennt in ihm ein dämonisches Wesen und zwingt durch Beschwörungen Mephistopheles, sich zu erkennen zu geben. So naht ihm nun wirklich das Böse, doch die Macht, die der Satan ihm bieten könnte, lockt Faust nicht, nur eins scheint ihm nach dem Schiffbruch seiner stolzen Pläne noch begehrenswert: Genuß! Doch er weiß, daß auch der nur ein Rausch ist, und so schließt er mit dem Teufel den Pakt, daß dieser auf Erden sein Diener sein soll, dafür soll Faust später dem Teufel dienen; als Verfalltag setzt er kühn den ersten Augenblick wirklicher Befriedigung. Das scheint dem Teufel leicht zu erreichen, aber schon der erste Versuch, Faust in ein wildes, studentisches Leben zu verwickeln, scheitert. So verjüngt ihn Mephisto durch tollen Spuk in der Hexenküche und entflammt zugleich seine Sinnlichkeit. Deren Opfer wird das arme Gretchen, das mit süßer Kindlichkeit dem Verführer entgegentritt und, als die Liebe in ihr erwacht, widerstandslos ist. Aber schon diese Liebe erfüllt nicht, was Mephisto erstrebt: wohl verführt Faust die Geliebte, tötet ihren Bruder, wird die Ursache des Todes ihrer Mutter — und doch ist es nicht bloß rohe Sinnlichkeit, was ihn zu Gretchen zieht. Mitten in dem wilden Treiben der Walpurgisnacht kommt die Reue, und als Faust hören muß, daß Gretchen ihr Kind erwürgt hat und gerichtet werden soll, versucht er sie zu befreien. Aber das kaum seiner Sinne noch mächtige junge Weib schaudert, ihrem dumpfen Gefühl folgend, vor dieser Rettung zurück und sühnt durch den Tod die ach! so menschliche

Schuld. — Freundliche Naturgeister befreien Faust von der Erinnerung an seinen Frevel, und so kann er an Mephistos Seite von neuem ins Leben treten. Diesmal geht der Weg nach der Kaiserpfalz: mit Zauberkünsten, Maskenspiel und kecker Erfindung helfen die Ankömmlinge dem jungen Kaiser aus seinen drängenden Geldnöten, und um den rasch wieder Sorglosen angemessen zu unterhalten, beschwört Faust aus dem geheimnisvollen Reich der „Mütter" die Schattenbilder der Helena und des Paris. Beim Anblick des Bildes vollendeter Frauenschönheit wird Faust von heißer Leidenschaft erfaßt; in ungestüm aufwallendem Begehren zerstört er selbst den Zauber. Den Ohnmächtigen trägt Mephisto in seine alte Studierstube zurück und hilft dann Wagner bei dem seltsamen Versuche, ein chemisches Menschlein zusammenzubrauen. Der neugeschaffene Homunkulus erkennt aus Fausts Traum dessen Sehnsucht und weist den Weg zur „klassischen Walpurgisnacht". Dort erfährt Faust, unter den Schatten griechischer Sagenwelt herumirrend, den Weg in die Unterwelt — unausgeführt blieb leider die Szene, in der er von Proserpina die Wiederkehr Helenas erlangte. Der Helenaakt zeigt die ihrer Meinung nach von Troja heimkehrende Königin; Phorkyas-Mephisto warnt sie vor der Rache des Menelaus, und geängstigt willigt sie ein, sich unter den Schutz fremder Eroberer zu stellen. Zauber versetzt sie mit ihrem Gefolge in eine mittelalterliche Burg, wo sie Faust als Fürst begrüßt. Aus ihrem Liebesbunde geht Euphorion hervor, aber der schöne Jüngling, den ungebändigtes Streben höher und höher hinauflockt, stürzt zerschmettert ab, und die Mutter folgt ihm zur Unterwelt — nur ihr Gewand kann Faust festhalten. — Als er durch die Lüfte in die Heimat zurückeilt, erwacht der Wunsch in ihm, dem Meere Land abzugewinnen und so Tausenden eine neue Heimat zu schaffen. Mit Teufelskünsten hilft er dem von einem Thronbewerber bedrängten Kaiser; die Szene der Belehnung mit dem Meeresstrande blieb wieder unausgeführt. Er gewinnt der See tatsächlich weite Strecken ab — freilich geht die Begründung seines Fürstentums nicht ohne Blutvergießen und Gewalttat vonstatten; so kann auch ihm die Sorge nahen, sie haucht ihn an, und der Greis erblindet. Während draußen die Lemuren auf Mephistos Geheiß schon sein Grab auswerfen, freut Faust sich am Klange der Spaten und am Fort-

schreiten seines Werks; im Gefühl, daß es fast vollendet, genießt er im Vorgefühl den höchsten Augenblick seines Lebens. Da ereilt ihn der Tod, Mephisto holt den mit Blut unterschriebenen Pakt hervor und ruft die halbe Hölle zu Hilfe, aber Engelscharen schweben hernieder und „entführen Faustens Unsterbliches". Sie tragen ihn zu den lichten Höhen des Vorhimmels, dort begrüßt ihn unter Heiligen, Kirchenvätern, Engeln und seligen Knaben auch der Geist Gretchens im Chor der Büßerinnen, und die Mutter Gottes selbst sieht gnädig auf ihn nieder. — Ist Mephisto, wie er selbst glaubt, nur durch fromme Überrumpelung um seine Beute betrogen? Nein, er kann nur den Wortlaut des Vertrags anführen, sein Sinn steht gegen ihn; es ist ihm nicht gelungen, Faust „mit Lust Staub fressen" zu lassen, wie er prahlerisch sich vermaß, und gerade darauf kommt es an. In Sünde und Schuld verstrickt, hat Faust nie aufgehört, nach dem Guten und Schönen zu streben, und erst in selbstloser Tätigkeit für andere eine Vorahnung von Glück empfunden. Freilich „diese gute Seele, die sich einmal nur vergessen, die nicht ahnte, daß sie fehle", findet ein gnädiges Gericht, und so läßt Goethe an Stelle des Weltenrichters nur die milde Madonna ihr entgegenschweben: „Das Ewigweibliche zieht uns hinan."

Auf jenen oben (S. 26) erwähnten Brief, in dem Goethe von der Scheu redet, die ihn bei dem Gedanken an das Unternehmen einer wahren Tragödie erfülle, hatte Schiller klug erwidert (am 12. Dezember 1797), daß der Freund nur deshalb „weniger zum Tragödiendichter geeignet sei, weil er so ganz zum Dichter in seiner generischen Bedeutung erschaffen sei" und weil ihn das Reintechnische des Dramas, „eine gewisse Berechnung auf den Zuschauer ... der Hinblick auf einen Zweck, den äußeren Eindruck ... geniere". Sicher ist, daß Goethe nur ein eigentlich bühnenmäßiges Drama geschrieben hat; fast noch merkwürdiger ist, daß er gelegentlich für eindrucksvolle Bühnenbilder oder -handlungen dort sorgte, wo er an eine Aufführung nicht dachte (im zweiten Teil des „Faust"): so sind seine Dramen in erster Linie Dichtungen, die sich dramatischer Form nur bedienen. Aber es wird kaum ein Zufall sein, daß Shakespeare und Molière das „Reintechnische" des Dramas gar nicht peinlich empfanden; es geht nun einmal aus dem Zweck des Dramas hervor, eine Hand-

lung durch die sie tragenden Personen als gegenwärtig darzustellen. Kein deutscher Dichter hatte vor Goethe eine so enge Beziehung zu diesem Technischen wie der langjährige Leiter der Weimarer Bühne, er hat sie bei aller Lust an einzelnen gewagten Versuchen durchaus als praktischer Theatermann verwaltet; die Geschichte des deutschen Dramas kann es nur beklagen, daß es ihm nicht gegeben war, den Ausgleich zu finden zwischen der leidenschaftlichen Teilnahme am innersten Erlebnisgehalt seiner Dichtung und der Entäußerung, die das Drama verlangt. Was seine Dramen dadurch an bühnenerschütternder Gewalt verlieren, ersetzt die reife Fülle der Charakteristik und die Tiefe des Gefühlsinhalts, die zugleich ersetzen müssen, was den Personen an vorwärtsdrängender Kraft fehlt — nie (die Adelheid des „Götz" vielleicht ausgenommen) stellt Goethe Willenshelden dar; im Gegensatz zu Klinger oder Schiller bevorzugt er offenbar unheldische Persönlichkeiten, deren Stärke das Gefühl ist. Diesem Gefühlsleben nachzugehen, es mit gewinnender Liebenswürdigkeit und allem Reiz der Dichtung zu umkleiden, ist sein Ziel, und so scheidet den Dramatiker Goethe, der als wilder Shakespearianer der Schreck des älteren Geschlechts gewesen war, in der Hauptsache doch nur die größere Innigkeit und Freiheit des Gefühls von der einst verspotteten „haute tragédie" Racines. Es war kaum zu verlangen von seiner Zeit, daß sie gleichschnell die gewundene Bahn zurücklegen sollte, und so ist es kein Wunder, daß die begeisterten Verehrer seiner Geniezeit sich an den Werken seiner reifen Mannheit und noch mehr seines Greisenalters ärgerten und den Platz, den sie dem Dichter des „Götz" jauchzend eingeräumt hatten, einem Jüngeren zuerkannten, der freilich auch bald auf seine Weise sich der verehrten Antike zu nähern suchte, der aber willensstark nach Wirkung strebte und darum seinem Volke auf lange hinaus enger verbunden blieb.

3. Schiller.[1])

Johann Christoph Friedrich (von) Schiller (geboren 10. November 1759 im württembergischen Marbach) war der Sohn des Feldschers und späteren Werbeoffiziers Joh. Kaspar

1) Die derzeit beste Ausgabe von Schillers Werken ist die Säkularausgabe bei Cotta, auch die von Bellermann u. a. (Meyer, Bibliographi-

Schiller, der es schließlich bis zum Majorsrang gebracht hat. In Ludwigsburg sah schon der Knabe früh die Aufführungen der italienischen Oper und suchte sie spielend nachzuahmen. Trotz ausgesprochener theologischer Neigungen sah er sich genötigt, im Januar 1773 in die Militärpflanzschule auf der Solitüde (später in Stuttgart) einzutreten. Trotz des lästigen Zwangs der Anstalt erwarb er schon hier beträchtliche literarische Kenntnisse, begeisterte sich vor allem an Leisewitzens „Julius von Tarent" und entwarf nach diesem Muster einen „Cosmus von Medici". Im Dezember 1780 endlich entlassen, erhielt er eine Anstellung als Regimentsmedikus. Im nächsten Jahre vollendete er die wilde Tragödie, in der Groll und Freiheitsdrang des lange Niedergedrückten sich mächtig Bahn brachen: „Die Räuber." Da Herzog Karl Schiller kurzerhand jede nicht fachwissenschaftliche literarische Tätigkeit verbot, sah sich der Dichter zur Flucht gezwungen (22. September 1782). In Mannheim fand er bei Dalberg nicht die gewünschte Aufnahme, auch sein inzwischen entstandener „Fiesco" wurde nicht aufführungsfähig befunden, so daß er in große Bedrängnis geriet, bis ihm Frau von Wolzogen auf ihrem Gute Bauerbach bei Meiningen eine Freistatt gewährte. Hier arbeitete er „Fiesco" um und dichtete „Kabale und Liebe" (Luise Millerin). Dalberg rief ihn nun als Theaterdichter zurück und führte beide Dramen auf, kündigte ihm aber schon nach Jahresfrist; der von Krankheit und wachsender Geldnot Gequälte fand zu seinem Heil in Körner den gütigsten und verständnisvollsten Freund, der ihn nach Leipzig und Dresden zu sich rief. In Dresden reift der schon 1783 begonnene „Don Karlos" zur Vollendung (1787), auch äußerlich in seinen freilich noch losen Blankversen ein Zeichen der beginnenden Mäßigung des Dichters. In Weimar lernt Schiller die beiden Schwestern Lengefeld kennen und folgt ihnen nach Volkstedt in die Sommerfrische. Am 7. September 1788 trifft er durch ihre Vermittlung in Rudolstadt zum ersten Male mit Goethe zusammen. Der Eindruck war bedeutend, doch kühl; immerhin wirkte Goethe dahin, daß Schiller nach

---

sches Institut), Witkowski (Hesse & Becker) und von Kutscher (Bong) sind zu empfehlen. Von den Biographien seien die von K. Berger, E. Kühnemann, L. Bellermann und A. Ludwig genannt; vgl. auch Bellermann, Schillers Dramen.

Jena berufen wurde. Mit der damit gewonnenen „Lebensstellung“ fühlte sich Schiller auch berufen, einen eigenen Hausstand zu gründen: am 22. Februar 1790 vermählte er sich mit Charlotte von Lengefeld. Schwere Erkrankung trübte das junge Glück vorzeitig, die Kunde seines Todes drang sogar nach Norden und gab dem Erbprinzen von Holstein-Augustenburg und dem Grafen Schimmelmann den Anlaß, für die nächsten drei Jahre sein äußeres Dasein zu sichern. Die so gewonnene Muße nützte der Dichter zu eindringender Beschäftigung mit der Philosophie Kants, fast ein Jahr bringt er dann in der schwäbischen Heimat zu, beredet mit Cotta die Herausgabe der „Horen“ und gewinnt so einen äußeren Anlaß, sich Goethe wieder zu nähern. Im Juli 1794 treffen beide auf einer Sitzung der naturforschenden Gesellschaft in Jena zusammen; die sich in Schillers Haus anschließende Unterredung und Schillers aus tiefstem Verständnis des Goethischen Geistes hervorgehender Brief vom 23. August werden der Beginn ihrer denkwürdigen Freundschaft. Die Bedeutung dieses Verhältnisses für Goethe ist schon dargelegt (vgl. S. 23): Schiller ließ einen Teil seiner gewaltigen Tatkraft in Goethe überströmen und nahm dafür teil an der reichen Innenentwicklung des älteren Freundes, seiner gereiften Kunstanschauung und seinem ausgebildeten Formempfinden; er lernte durch ihn schließlich die schlichte Größe der Antike kennen, nach der er sich bisher nur aus der Ferne gesehnt hatte. Beiden wurde das Seelenbündnis Anlaß zu neuem, zunächst gemeinschaftlichem Schaffen, und auch als jeder wieder selbständig seinen Weg wanderte, wirkten sie doch durch Anregung, Rat und, wo es nötig schien, auch Kritik ständig aufeinander. Noch Jahre dauerte es, bis Schiller das große Drama vollendete, das seiner neugewonnenen höheren künstlerischen Einsicht Ausdruck geben sollte, und schon sein Umfang läßt rückschließen, welche Arbeit es dem Dichter kostete, die in ihm streitenden Mächte: die eigene stark-theatralische Begabung, die durch Kant vertiefte Weltanschauung, die Erinnerung an Shakespeare und die Welt der Griechen, besonders Sophokles, zum Ausgleich zu bringen. Aus der Zusammenfassung dieser vier doch recht verschiedenen Grundrichtungen entstand das deutsche geschichtliche Drama großen Stils, und in kühnem Wurf gab Schiller gleich sein Höchstes: den „Wallenstein“ (1788/99).

Den so gewonnenen Stil hat er, von dem Versuch der „Braut von Messina“ abgesehen, im wesentlichen beibehalten; so erklärt sich auch die Fruchtbarkeit der folgenden Jahre. Um sich ungestört dichterischer Tätigkeit widmen zu können, gab er die schon lange vernachlässigte Jenaer Professur auf und siedelte nach Weimar über (Dezember 1799). Hier entstanden in rascher Folge — trotz der immer wieder die Arbeit unterbrechenden Krankheitsanfälle — zunächst „Maria Stuart“ (1800), dann die „Jungfrau von Orleans“ (1801), der große Versuch, das antike Drama im Innerlichen der Schicksalsauffassung wie dem Äußerlichen des Chors nachzubilden: die „Braut von Messina“ (1803) und 1804 „Wilhelm Tell“. Immer aussichtsloser wurde der Kampf des zu Tode erschöpften Körpers gegen das Vordringen der Krankheit. Noch begrüßte er die Großfürstin Maria Paulowna mit dem kleinen allegorischen Festspiel: „Die Huldigung der Künste“ (1804). Mitten in der Arbeit am „Demetrius“ raffte ihn der Tod dahin (9. Mai 1805).

„In Tirannos“ steht auf dem Titelblatt der zweiten Auflage der „Räuber“, und die tiefe Empörung lange niedergedrückter Jugendkraft, die eben ihre Ketten zerreißt, spricht aus der Dichtung. Wie die ungestüme Leidenschaftlichkeit und die übertriebene Sprache den Einfluß der Geniezeit verraten, so auch der Stoff: wir kennen die feindlichen Brüder schon von Leisewitz und Klinger her; Schiller verschärft den Gegensatz noch, indem der von Geburt Begünstigte auch der von allen Göttern vor dem Bruder Begnadete ist; so bleibt dem auch äußerlich Mißgebildeten nur List, nicht Gewalt als Waffe. Das gibt zunächst ein Intrigenstück, und eine geschickt durchgeführte Intrige ist an sich schon dramatisch fruchtbar, auch wenn sie mit so groben Mitteln arbeitet wie in diesem Erstling; aber die „Räuber“ wurden mehr als ein Intrigenstück. Nichts ist bezeichnender für den Gegensatz der Dramatiker Goethe und Schiller als der Vergleich ihrer Erstlingswerke: beide zeugen von außerordentlicher dramatischer Begabung, Goethes „Götz“ von sehr beträchtlicher Menschenkenntnis und der Fähigkeit, die verschiedenartigsten Persönlichkeiten glaubhaft lebendig zu gestalten, die „Räuber“ von ebenso beträchtlicher Weltunkenntnis, die anstatt wirklicher Menschen ins Heldenhafte oder Verbrecherische verzerrte Karikaturen oder auch bloß er-

träumte Schemen setzt, zugleich aber auch von einer Freude an der Zuspitzung tragischer Gegensätze, einer Macht, ihren Kampf leidenschaftlich miterleben zu lassen, wie sie Goethe fremd waren. Dessen Rousseaustimmung ließ ihn den starken Einzelnen das Recht der Freiheit gegen eine ihm innerlich gleichgültige Fürstenmacht vertreten; bei Schiller beben nicht nur die Grundfesten der staatlichen, sondern auch der sittlichen Ordnung, und in der Wucht der Massenszenen wird es fühlbar, daß es hier nicht um Seelenkämpfe eines erlesenen Helden geht, sondern um den Überdruß eines ganzen Geschlechts am „tintenkleckſenden Säkulum". Gewiß, noch ließ der junge Dichter seine Handlung mehr monologisch dahinfließen als aus dem Widerstreit feindlicher Naturen vor unsern Augen entstehen; trotzdem ist der „Götz" kaum ein Drama, die „Räuber" sind mehr als das: eine noch heute unmittelbar packende Tragödie. — Mit erlogenen Briefen über das wilde Studentenleben seines Bruders Karl setzt der herrschsüchtige Franz seinem Vater so zu, daß dieser den Erstgeborenen für völlig verloren hält und daher die Antwort an den Enterbten Franz überläßt. Karl hat tatsächlich im Jugendübermut genug tolle Streiche verübt, aber nun erwartet er Verzeihung, um in der Heimat in Amalias und seines Vaters Liebe ein stilles Glück zu finden. Franz schreibt ihm, er sei verstoßen — in Verzweiflung und Grimm gegen die ganze Welt geht Karl nunmehr auf Spiegelbergs Vorschlag ein, mit den Kameraden seiner wilden Streiche eine Räuberbande zu gründen. In Franzens Auftrag gibt der verkleidete Herrmann einen Bericht über Karls angeblichen Tod in der Schlacht bei Prag, Reue und Verzweiflung übermannen den alten Vater, schon glaubt Franz sich Herr; als er aber merkt, daß der Greis nur ohnmächtig ist, läßt er ihn durch Herrmann in einen Turm sperren, wo er dem Hungertode preisgegeben werden soll. Unterdessen verbreitet sich der Ruf des „großen Räubers" überall, aber unähnlich seinen Gefährten betrachtet Karl sein Handwerk nur als Mittel, auf *seine* Weise die verletzte sittliche Weltordnung wieder einzurenken. Blutige Greuel lassen sich trotzdem nicht vermeiden, doch der Tod seines Freundes Roller bindet ihn an die Männer, die ihr Leben für ihn gewagt haben. In Verkleidung kehrt er in die Heimat zurück: Amalie liebt ihn immer noch, aus den Worten des alten

Daniel erfährt er das verbrecherische Spiel seines Bruders und zugleich, daß dieser ihm nach dem Leben stellt. Er entflieht, kommt im finsteren Walde an den Turm, in dem sein Vater eingekerkert ist, befreit und erkennt entsetzt den Totgeglaubten. Er befiehlt, den Urheber dieser Greuel lebendig herbeizuschleppen. Franz, schon vorher von Gewissensbissen geschüttelt, versucht, als die Räuber in das Schloß brechen, sogar zu beten; im letzten Augenblick erdrosselt er sich. Die heimkehrenden Räuber erstatten Bericht, die aus dem Schloß entflohene Amalie wird von Räubern verfolgt, eilt herbei und erkennt den Geliebten, so muß Karl sich als das, was er wirklich ist, zu erkennen geben: der alte Moor stirbt vor Schreck, und Amalie wird von Karl selbst niedergestochen. Verzweifelnd erkennt Karl, daß sein Bestreben, der Gerechtigkeit mit Gewalt nachzuhelfen, ihn selbst zum schlimmsten Verbrecher gemacht hat; er beschließt, sich dem Gerichte zu überliefern und so seine Schuld zu büßen. — Das revolutionäre Stück, das zunächst im Selbstverlage des Verfassers erschienen war, erlangte nur mit starken Veränderungen den Weg auf die Bühne. Dalbergs Ängstlichkeit erreichte, daß Schiller es in die Zeit Kaiser Maximilians zurückverlegte. Schlimmer als diese falsche Beleuchtung — in Wirklichkeit haben ja die „Räuber“ keine stärkere Zeitfärbung — war, daß die Bearbeitung auch sonst theatermäßig übertrieb, vor allem in der Liebesszene zwischen dem verkleideten Karl und Amalia und am Schluß: Franz erdrosselt sich nicht, sondern wird von den Räubern fortgeschleppt und von Karl dem Hungertod im Turm überliefert; die Räuber aber gehen, nachdem sie sich in der Abschlachtungsszene Amaliens noch recht teufelsmäßig benommen haben, „langsam und bewegt“ ab, als Moor sie auffordert, gute Bürger zu werden. Der Hauptmann verteilt noch schnell seine Grafschaft an die Besten seiner Getreuen, ehe er sich der Gerechtigkeit ausliefert. — Die merkwürdige Rücksichtslosigkeit des Künstlers gegen sein eigenes Werk mag sich mit Jugend und äußerer Zwangslage entschuldigen lassen, merkwürdiger noch ist, daß Schiller sich lange Zeit, nachweislich noch 1803, mit dem Gedanken trug, eine Fortsetzung zu schreiben (= Räuber Moors letztes Schicksal, die Braut in Trauer), die wieder blutige Taten innerhalb der eigenen Familie bringen und in der Amaliens Geist — als eine Art „Ahnfrau“ — eine wichtige Rolle spielen

sollte. Fühlte der Dichter nicht, daß jede Fortsetzung das erste Drama aufheben muß?

Drängte nur der Kleinmut eines bedenklichen Theaterdirektors die „Räuber" in das 16. Jahrhundert, so wurzelt „Fiesco" von vornherein in diesem. Freilich doch nur, weil die geschicht-liche Verschwörung des Grafen von Lavagna und sein Tod mitten im Siege der stoffliche Gegenstand sind; nur erst äußerlich näherte sich Schiller der Geschichte, die er später als sein Gebiet beherr-schen sollte: vorläufig sind gerade die Namen 16. Jahrhundert, und die italienische Färbung wird durch Anleihen aus „Emilia Galotti" bestritten. Auch in diesem Stück steht die Intrige im Vordergrund; ist diese technisch bedeutend derjenigen der „Räu-ber" überlegen, weil eine grobe und eine geniale wirkungsvoll gegeneinander arbeiten, so bleibt der tragische Gehalt, der auch hier nicht fehlt, zurück. Nur angedeutet ist in Fiesco der Zwie-spalt zwischen Rousseauschem Freiheits- und Naturglückschwärmer und der Herrschernatur, er wird verdrängt durch den zwischen dem Verschwörer und dem liebenden Gatten Fiesco, und auch dieser wird letzten Endes abgeschnitten, nicht ausgetragen. — Der wilde Neffe des alten Andrea Doria: Gianettino strebt nach der unumschränkten Macht in Genua. Das Haupt der Gegenpartei ist Fiesco: scheinbar nur mit seiner Leidenschaft für Gianettinos Schwester, die Gräfin Imperiali, beschäftigt, hat er in Wirklich-keit den Plan, die Doria zu stürzen, schon bis ins einzelne aus-gearbeitet. Gianettinos rohe Gewalttätigkeit gegen die Tochter des strengen Republikaners Verrina, das Fehlschlagen seines Mordversuches auf Fiesco, seine offene Verhöhnung der republi-kanischen Freiheit bei der Prokuratorwahl beschleunigen die Er-eignisse. Schließlich kann Fiesco die Maske abwerfen, die Im-periali aufs tiefste demütigen und Genua an sich reißen. Gia-nettino fällt, unglücklicherweise hüllt sich Fiescos Gattin in den Mantel des Prinzen, wird daher von Fiesco für diesen gehalten und niedergestoßen. Nachdem sein erster Verzweiflungsausbruch sich gelegt hat, ist er bereit, Herzog von Genua zu werden. Ver-rina bittet ihn vergebens fußfällig, den Purpur abzulegen — so stürzt er den neuen Herzog ins Meer und geht zu dem rück-kehrenden Andrea über. — Auch hier hat sich Schiller zu einer Theaterbearbeitung verstehen müssen: es ist bezeichnend für die

innere Schwäche dieses Dramas, daß sie auf eine vollständige Umgestaltung Fiescos hinausläuft. Er verzichtet am Schlusse, bleibt also leben als Genuas „glücklichster Bürger", und dabei ist das Selbstgespräch zu Ende des zweiten Aktes weggelassen, in dem der Held sich die Gewissensfrage: „Republikaner Fiesco? Herzog Fiesco?" stellt und sich wenigstens für den Augenblick für die Rolle des uneigennützigen Befreiers entscheidet! Es bleibt also nur der ehrgeizige Machtjäger übrig, und der schenkt zu guter Letzt diesen Republikanern die Freiheit!

„Republikanische Freiheit ist ein leerer Hauch in den Ohren der Pfälzer", schrieb Schiller nach dem geringen Erfolge an seinen Schwager Reinwald, er hätte für „Pfälzer" ruhig „Deutsche" einsetzen können. Woher sollten auch die Untertanen absolutistisch regierter Kleinstaaten republikanisches Gefühl haben? So gab er ihnen das nächstemal, was alle kannten und verstanden: die Not und den Jammer dieser unumschränkten Fürstenwirtschaft. Schon während der Strafhaft in Stuttgart nach der Aufführung der „Räuber" war Schiller der Gedanke gekommen, die heimischen Zustände in einem bürgerlichen Drama schonungslos bloßzulegen. In Bauerbach war dieser Plan der Vollendung entgegengereift, und „Luise Millerin" (auf Ifflands Vorschlag in „Kabale und Liebe" umgetauft) ist denn auch das lebenswahrste und darum erschütterndste Bild dieses Elends. Ein Herzog, der unbekümmert um Recht und Gesetz zu gebieten glaubt, während Geliebte und Günstling die wirkliche Herrschaft ausüben, der für einen schönen Schmuck seiner Herzensdame Tausende seiner Untertanen nach Amerika verkauft — eine „edle" Mätresse, die durch ihren persönlichen Einfluß dieser Mißwirtschaft abzuhelfen glaubt — ein allmächtiger Minister, der durch Verbrechen in die Höhe gekommen ist, der seine Helfershelfer an ihren Vergehungen zu halten glaubt und durch ihren Verrat jederzeit gestürzt werden kann — ein in leeren Vergnügungen aufgehender Adel und ein geknechtetes Volk, das doch den Mut zur Empörung nicht findet — die Vorlagen zu diesem Gemälde sind leicht in Schillers eigener Heimat zu finden. Besonders die Leute aus dem Volke: der Musikus und seine Frau, der alte Kammerdiener der Lady sind prächtige Studien nach dem Leben, und ihre realistische Sprache, die von dem oft übergewaltsamen Pathos des Fiescostils wohltätig ab-

sticht, wie die Fülle von der Wirklichkeit entnommenen Zügen zeigen Schiller hier zum ersten — leider auch zum letzten Male als glänzenden Darsteller des wirklichen Lebens, in dem nur das Liebespaar und Lady Milford unnatürlich literaturmäßig aussehen. — Ferdinand, der einzige Sohn des Präsidenten von Walter, liebt Luise, die Tochter des Musikus Miller, und unbekümmert um die Anforderungen des wirklichen Lebens haben sich die jungen Leute ihrer gefühlvollen Schwärmerei überlassen. Durch seinen eifersüchtigen Sekretär erfährt der Präsident von dieser Liebe, die er durchkreuzen muß, weil Ferdinand die Geliebte des Herzogs: Lady Milford heiraten soll. Sein Versuch, mit Gewalt die Trennung herbeizuführen, scheitert an der Drohung Ferdinands, „der Residenz eine Geschichte zu erzählen, wie man Präsident wird". Der Lady, die mittlerweile sich hat überzeugen müssen, daß ihr guter Einfluß auf die Regierung des Landes nur Einbildung war, tritt Ferdinand mit Verachtung entgegen, die er allerdings nicht aufrechterhalten kann. Da er ihr seine Liebe zu Luise verraten hat, will sie die Nebenbuhlerin kennen lernen, wird aber diesmal aufs tiefste beschämt, so daß sie den Entschluß faßt, ihre unwürdige Stellung preiszugeben. Mittlerweile haben Wurm und der Präsident eine schreckliche „Kabale" gegen die arme Luise geschmiedet: ihre Eltern sind gefangengesetzt, und sie kann sie nur befreien, wenn sie einen Liebesbrief an den lächerlichen Hofmarschall von Kalb schreibt und zugleich schwört nicht zu verraten, daß sie es nur gezwungen tat. Dieser Brief wird Ferdinand in die Hände gespielt, sein Ungestüm verhindert, daß der Marschall ihm den Betrug gesteht. Ferdinand handelt allzu schnell: er vergiftet Luise und sich; zu spät erfährt er von der Sterbenden die Wahrheit. Entsetzt sehen der Präsident und Wurm, was sie angerichtet haben; da jener die Schuld von sich abwälzen will, überliefert sich Wurm der Gerechtigkeit, aber auch den Präsidenten — sterbend verzeiht Ferdinand dem Vater wenigstens noch. — Nie ist das Elend deutscher Versaillesnachäffung mit gleich schneidender Schärfe behandelt worden; der Schritt von Lessings italienischem Guastalla nach deutschem Lande war hier getan, der Kreis der Personen durch Einbeziehung des Kleinbürgertums bedeutsam erweitert, ganz anders als etwa in Klingers „Leidendem Weibe" oder in Lenzens

„Die Soldaten“ war ein großer zeitgeschichtlicher Hintergrund gegeben: stürmisch wehte politische Leidenschaft durch die Bürgerstube. So wurde das Drama zu einer Zeiturkunde ersten Ranges; so behielt es nicht nur bis heute starke Bühnenwirkung, sondern auch eine hohe, von dem Naturalismus der neunziger Jahre vielleicht etwas übertriebene Bedeutung. Denn als Drama betrachtet, steht es nicht ganz so hoch: Luise erscheint gar zu empfindsam-verschwommen, in der Milfordszene sogar gekünstelt, der Charakter der Lady wirkt ebenso romantisch-unglaubwürdig wie ihre Lebensgeschichte, Ferdinand fällt von einem Äußersten der Leidenschaft zu leicht ins Entgegengesetzte, vor allem ist Ifflands wenig geschmackvoller Titel „Kabale und Liebe“ leider allzu bezeichnend. Er wurde nur möglich durch die sich vordrängende Intrige, die an sich zwar auf Luisens Lage teuflisch fein berechnet ist, an Ferdinands Leichtgläubigkeit aber sehr starke Anforderungen stellt. An den Haaren herbeigezogen ist endlich die rächende Gerechtigkeit am Schluß: Wurms Theaterrede ist mit dem Wesen des abgefeimten Schurken kaum verträglich.

Langsam und mühevoll wuchs das vierte große Drama Schillers „Don Karlos“ heran. Die Spuren der fast vierjährigen Arbeit sind deutlich sichtbar in der ungewöhnlichen Ausdehnung und dem inneren Widerspruch, der sich aus der Verschiebung des Planes mitten in der Arbeit ergab. Die übergroße Länge erklärt sich zum Teil aus der zum erstenmal von Schiller gewählten Versform, teils aus der stückweisen Veröffentlichung der ersten Fassung von Akt 1 bis 3. Wichtiger ist die Verschiebung des Planes: ursprünglich beabsichtigte Schiller „ein Familiengemälde in einem fürstlichen Hause“, die Königin sollte die Liebe des Prinzen erwidern und die durch Ränke genährte Eifersucht des Königs den Infanten verderben. Dies Familiengemälde mit seiner beabsichtigten strafenden Gerechtigkeit am Schluß hätte wieder wesentliche Züge des Intrigendramas aufgewiesen; jetzt wurde es zur großen politischen Tragödie mit weltgeschichtlichem Hintergrund, von einer Gegenliebe der Königin ist nicht die Rede, und nicht mehr Karl ist eigentlich der Held, sondern sein Freund, Marquis Posa. — Don Karlos, der Sohn Philipps II., ist mit Elisabeth von Frankreich verlobt gewesen, aus politischen Gründen hat aber sein Vater ihm die Braut genommen. Wie eine verbrecherische Schuld muß

Karl seine Leidenschaft verbergen, die durch den Anblick der schönen Stiefmutter erst recht entflammt ist. Der Zwiespalt lähmt ihm die Tatkraft, krankhaft verändert findet ihn sein Jugendfreund Posa. Da der Ritter auf Karl weitfliegende Weltbefreiungspläne gründet, muß er diese Tatkraft neu erwecken; so führt er selbst ihn der Königin zu, damit ihr Einfluß ihn von seiner unmöglichen Liebe befreie und seiner Leidenschaft ein würdigeres Ziel zeige: die Befreiung der Niederlande. Doch Karl ist nicht so schnell zu heilen, er kann immer noch glauben, die Königin lade ihn zum geheimen Stelldichein — so enttäuscht er die Liebe der Fürstin Eboli und verwandelt sie in eine gefährliche Feindin. Sie hilft Karls und Posas Gegnern, dem Beichtvater Domingo und Herzog Alba, der schon lange wachen Eifersucht des Königs scheinbare Beweise zu geben; Philipp verzweifelt an der Menschheit, da tritt ihm in Posa zum ersten Male ein freier Mann entgegen, seine glühende Beredsamkeit ergreift den König, er macht den Malteser zum Minister. Unglücklicherweise unterläßt Posa, den Infanten in seine neuen Absichten einzuweihen, so muß sich Karl verraten glauben und sucht, verblendet genug, durch die Prinzessin Eboli eine Unterredung mit der Königin zu erlangen. Posa eilt hinzu, er fürchtet, daß Karl dem Weibe, dessen Gefährlichkeit er kennt, wichtige Geheimnisse anvertraut hat, läßt daher den Prinzen verhaften und bedroht die Eboli mit dem Dolch. In seiner Angst, den Freund zu retten, gibt er sich selbst sicherem Tode preis: er schickt einen ausgearbeiteten Kriegsplan an Wilhelm von Oranien und läßt den Brief absichtlich dem Generalpostmeister in die Hände fallen. Noch hat er Zeit, Abschied von seinem Freunde zu nehmen, dann trifft ihn aus dem Hinterhalt die Kugel. In seinem Schmerz schleudert Karl dem Könige entgegen, daß Posa für ihn, seinen Jugendfreund, in den Tod gegangen ist, diese Erschütterung und ein Aufruhr der Madrider Bevölkerung drohen Philipps Thron zu stürzen. Um Mitternacht will Karl noch einmal von seiner Mutter letzte Botschaft empfangen und dann nach den Niederlanden entfliehen, in der Maske des Geistes Kaiser Karls denkt er, durch die Wachen hindurchzukommen, aber der Plan wird verraten, Philipp selbst demütigt sich vor dem Großinquisitor und übergibt den Sohn dem geistlichen Gericht — zum Tode. — In ganz anderm Sinne als

„Fiesco“ ist „Don Karlos“ eine große geschichtliche Tragödie: dort war das freiheitsbegeisterte Republikanertum künstlich in den Stoff hineingetragen, hier wird tatsächlich der Versuch gemacht, ein Bild des geschichtlichen Spaniens unter Philipp II. zu geben — freilich mit geschichtlich nicht ausreichender Kenntnis der Persönlichkeiten. Vor allem zeigt das Drama, wie der Dichter Schiller sich von der Intrige losmacht und zur Darstellung geschichtlicher Mächte in ihren Trägern gelangt; künstlerisch ist die Umschmelzung des unter andern Gesichtspunkten ergriffenen Stoffes freilich nicht ganz gelungen — den Beweis liefert jede Bühnenaufführung: nach der Posaszene wird die Handlung, und zwar nicht bloß wegen der notwendigen Kürzungen, unverständlich, weil der Malteser an Mißverständnissen und Verwicklungen scheitert, die mit seinen Plänen eigentlich nichts zu tun haben, die nur Bestandteile des ursprünglichen „Familiendramas“ mit seiner verwickelten Intrige sind. Aber derartiges ist mit dem „Don Karlos“ ein für allemal überwunden, und trotz des berührten Mangels liefert ebenfalls jede Aufführung den Beweis für die fortreißende Wirkung eben dieses dramatisch unvollkommenen Stückes: tiefe geschichtliche Tragik umweht die Gestalt Philipps, des Einsamen auf dem Throne, um seine Seele ringt der Geist künftiger Jahrhunderte: er spricht aus Posas stürmischer Beredsamkeit, zu ihm soll Karlos erzogen werden, und die Alba und Domingo wären an und für sich wahrlich nicht die Männer, ihn aufzuhalten. Aber sie erscheinen uns zuletzt nur als die Werkzeuge einer gewaltigeren Macht: in dem blinden, steinalten Großinquisitor verkörpert sich die Weltherrschaft der streitenden Kirche, und vor ihr beugt sich Philipp in einer der größten dramatischen Szenen, die Schiller je geschaffen hat. —. Auch dies Drama hat Schiller für die Bühne bearbeiten müssen wegen seines allzu großen Umfangs und — weil die Schauspieler sich vorläufig als unfähig erwiesen, seine Verse zu sprechen. So hat er sie denn mit wesentlichen Kürzungen in Prosa umgesetzt, die Handlung ist aber im großen und ganzen unangetastet geblieben. Ein Vergleich zeigt freilich deutlich, wie wesentlich der Vers für dies neue Geschichtsdrama Schillers ist: nicht als zufälliges Kleid seiner Dichtung hat er ihn gewählt, sondern aus dem richtigen Gefühl, daß zum aus dem Kreis der Familie und der Intrige hinausstrebenden Ideen-

drama die rhythmische Form gehöre. An Schiller haben dann die Schauspieler Verse sprechen gelernt.

Von der geschichtlichen Tragödie ist Schiller nicht wieder losgekommen, aber zwischen „Don Karlos“ und „Wallenstein“ liegt seine wichtigste Entwicklungszeit. Der junge Schiller hatte „die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet“ (so heißt in seinen Werken der Vortrag, den er 1784 in Mannheim hielt); das Drama war ihm also ein Erziehungsmittel, der Dichter der Erzieher, dessen Ziel natürlich seine Ideale waren: Personen und Mächte, die ihnen gegenüberstanden, haßte er mit der ganzen Kraft seiner stürmischen Seele, seine Helden trug er im Herzen „wie sein Mädchen“. Daher die schwarzen Bösewichter, die Franz, Gianettino und Wurm; noch im „Don Karlos“ sollte nach der ursprünglichen Absicht die Darstellung der Inquisition „die prostituierte Menschheit rächen“, und die Alba und Domingo sind auch im vollendeten Werk von Wurms Geschlecht. Eifrige Geschichtsstudien vertieften seinen Blick in die Zusammenhänge der menschlichen Dinge, die Beschäftigung mit der Kantischen Philosophie aber führte ihn zu jener Auffassung des Tragischen und damit der Tragödie, die den Werken seiner reifen Zeit zugrunde liegt und damit für das deutsche Drama auf lange hinaus bedeutsam wurde. Wesentlich ist vor allem, daß ihm das Drama Ausdruck des Weltgeschehens wurde, wie es dem ästhetisch empfindenden Menschen bewußt wird. Der Mensch ist frei, sein Geschlechtscharakter ist der Wille und die Vernunft nur dessen ewige Regel; aber dieser freie Mensch ist hineingestellt in eine Welt, die von notwendigen Gesetzen beherrscht wird („Über das Erhabene“). Dieser Widerspruch zwischen Freiheit und Notwendigkeit wurde Schillers tragisches Grundgefühl; von ihm aus war er bestrebt, seinen Stoff zu organisieren mit der Liebe des Künstlers, nicht mehr mit der Parteinahme des Menschen. Die Bösewichter verschwinden; nicht mehr die „Kabale“ bedroht den Helden in seiner Selbstbehauptung, sondern er hat sich treu zu bleiben gegenüber ganz anderen Mächten: „Fälle können eintreten, wo das Schicksal alle Außenwerke ersteigt, auf die er seine Sicherheit gründete, und ihm nichts weiter übrigbleibt, als sich in die heilige Freiheit der Geister zu flüchten, wo es kein anderes Mittel gibt ... der Macht der Natur zu widerstehen, als ihr zuvorzu-

kommen und durch eine freie Aufhebung alles sinnlichen Interesses, ehe noch eine physische Macht es tut, sich moralisch zu entleiben" (ebenda). Zur vollen Wirkung schien solche Tragik dem Dichter zu gelangen, wenn (mit freier Fassung seiner Wendung in dem Briefe an Goethe vom 28. November 1796) der eigene Fehler des Helden zu seinem Untergang möglichst wenig, das Schicksal möglichst viel beitrug; damit sollte das Zufällige, Vermeidbare (nicht die im Wesen begründete Schuld) ausgeschaltet werden, das Geschehene den Stempel unvermeidlicher, im Weltlauf begründeter Notwendigkeit erhalten — je reiner sie sich auswirkte, desto sicherer wurde die Tragödie zum Ausdruck eigentlichster Lebenswahrheit. Gewiß bedeutete das eine Idealisierung, aber nicht in dem Sinne der Verschönerung, der Täuschung über eine harte und häßliche Wirklichkeit: im Gegenteil, dieser Idealismus war unbarmherzig: „Hinweg mit der falsch verstandenen Schonung und dem schlaffen, verzärtelten Geschmack, der über das ernste Angesicht der Notwendigkeit einen Schleier wirft und, um sich bei den Sinnen in Gunst zu setzen, eine Harmonie zwischen dem Wohlsein und Wohlverhalten lügt, wovon sich in der wirklichen Welt keine Spuren zeigen. Stirn gegen Stirn zeige sich uns das böse Verhängnis" („Über das Erhabene").

Nicht mühelos war Schiller zur Neubegründung seiner Kunst gelangt: erst am Beginn des Weges zeigen ihn die beiden Abhandlungen von 1792, deren Titel das Wort tragisch führt; die Früchte eines eindringenden Studiums Kants pflückten die Briefe „Über die ästhetische Erziehung des Menschen" (1795 erschienen), der erst 1801 veröffentlichte, aber früher entstandene Aufsatz „Über das Erhabene", die durch die Erkenntnis von Goethes Persönlichkeit befruchtete Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung" (1795/6): der schönste Lohn des Philosophierens war aber, daß der dichterische Stoff, zu dem der Gedanke Schiller schon während der Ausarbeitung seiner „Geschichte des Dreißigjährigen Krieges" (1791—92) aufgetaucht war, der in den folgenden Jahren wiederholt aufgenommen und fallen gelassen war, nun endlich von dem Dichter, seinen neuen Ansprüchen genügend, bezwungen werden konnte: die Wende des Jahres 1798 sah die Vollendung des „Wallenstein". Aus dem geplanten Drama war anscheinend ein ganzer Zyklus, eigentlich eine zehnaktige

Tragödie mit Vorspiel geworden, so sehr hatte der ausgebreitete Stoff der dramatischen Zusammenfassung widerstrebt. Um die Handlungsweise des Helden überhaupt verständlich zu machen, ein Bild der Fülle seiner Macht, des festen Zusammenhalts seiner Scharen zu geben, führt uns „Wallensteins Lager“ unter sein Heer. Das bunte und wilde Treiben ist in glücklichster Form und mit bezwingendem Humor auf die Bühne gebracht; Ziel ist, ein vollständiges Bild des Heeres und seiner Stimmungen zu geben, die dadurch nötig werdende übersichtliche Anordnung verträgt sich sehr wohl mit dem Eindruck kräftigen Lebens. Für die Handlung wichtig ist der Entschluß der Truppen, sich von Wallenstein nicht trennen zu lassen, aber schon dieser Entschluß sieht fester und einmütiger aus als er ist. — Nach dem Heer die Offiziere und unter ihnen der Feldherr selbst mit seiner Familie! Auf die Anklagen des kaiserlichen Gesandten antwortet Wallenstein mit der Abdankung, und die wilde Aufregung, die auf diese Drohung einsetzt, scheint auch hier unbedingte Treue zu verbürgen. Doch schon zeigen sich die Schatten kommenden Unheils: nicht alle Generale sind dem Rufe nach Pilsen gefolgt, Octavio Piccolomini, nach Wallensteins Meinung sein treuester Freund, verwahrt bereits die kaiserliche Ächtung des Feldherrn in seiner Schatulle, die Herzogin ist in Wien sehr kühl empfangen worden. Dabei hat Wallenstein vorläufig mit den Schweden nur unterhandelt, mehr mit dem Gedanken gespielt, was er tun könnte, als daß er es wirklich tun will. Illo und Terzky, seine Vertrauten, an sich unbedeutend, aber ungeblendet von dem geheimnisvollen astrologischen Glauben des Fürsten, treiben zur Tat; er vertröstet sie und verlangt als letzte Bürgschaft die unbedingte Treuerklärung der Generale. Die verschafft ihm Illo — allerdings durch Betrug — und der einzige, der nicht unterschrieben hat: Max Piccolomini, scheint durch seine Liebe zu Thekla, Wallensteins Erbin, auch ohnedies gefangen. — Doch der Betrug Illos wird durch seine Trunkenheit offenbar, schon erwachen Bedenken der Generale, Octavio sucht seinen Sohn von Friedland loszureißen, erreicht freilich nur, daß dieser sich an den Fürsten selbst wenden will — die Nachricht von der Gefangennahme des Unterhändlers Sesina mit wichtigen, den Fürsten schwer belastenden Schriftstücken muß den Stein vollends ins Rollen bringen („Die

Piccolomini"). — Ohne Ahnung des sich zusammenballenden Unwetters liest Wallenstein aus den Sternen die langerwartete glückliche Stunde heraus, so scheint das Schicksal selbst seinen Plan zu begünstigen, gleichzeitig die Kunde von Sesinas Gefangennahme ihn zu zwingen, die Unterschrift der Generale ihm die Macht zu verbürgen — die Ankunft Wrangels gibt den Anlaß: er verbündet sich mit den Schweden, nachdem der Gräfin Terzky schonungslose Beredsamkeit noch seine letzten Bedenken zerstreut hat. In dämonischer Verblendung gibt er selbst Octavio Gelegenheit zu entkommen, nachdem dieser noch die wichtigsten Generale dem Kaiser zurückgewonnen und Buttler zum unversöhnlichen Feind des Herzogs umgewandelt hat — so unversöhnlich, daß er zum Schein Friedland treu bleiben will, um sein Schicksal desto gewisser enden zu können. Maxens Warnung kommt zu spät, auf der anderen Seite kann auch Wallenstein ihn nicht für sich gewinnen. Die Kunde vom Scheitern der Pläne Wallensteins durchläuft das Lager, Kaiserliche und Wallensteiner scheiden sich auch hier, der Versuch Friedlands, die Pappenheimer zu gewinnen, wird durch Buttler vereitelt, und als die Kürassiere ihren Obersten Max gefangen glauben, stürmen sie das Schloß. Max nimmt Abschied von Thekla, die ihn nicht in seiner Pflichttreue wankend machen will, er scheidet für immer; denn den Verrat seines Vaters verurteilt er ebenso wie den Wallensteins, und im Kampf der Pflichten sieht er nur einen Ausweg für sich: den Tod. — Mit den allein treu gebliebenen Terzkyschen Regimentern und Buttlers Dragonern zieht Wallenstein sich nach Eger zurück. Buttler zwingt den Kommandanten Gordon, ihm Folge zu leisten. Da die Schweden nach Max Piccolominis Tod im Kampf gegen sie in siegreichem Anmarsch sind, bleibt keine Zeit zu verlieren: der Herzog muß ermordet werden. Unbekümmert um alle bösen Ahnungen, wenn auch tief erschüttert über Maxens Fall, träumt der Friedländer noch vom nahen Siege, als seine Getreuen schon gefallen sind, vergebens sind Senis und Gordons Bitten und Warnungen — Buttler und seine Helfer dringen ein, und über die Leiche des Kammerdieners brechen die Mörder in das Schlafzimmer des Herzogs. Mit ihm stürzt auch das ganze stolze Haus der Wallensteiner, Octavios Lohn für den Verrat am Freunde ist der Fürstentitel — was soll er damit, da sein einziger Erbe tot ist („Wallensteins Tod")?

Seit Shakespeares Historien und Römerdramen ist Schillers „Wallenstein" die erste echte geschichtliche Tragödie; „Don Karlos" war dazu nur ein Ansatz, „Götz" und „Egmont" hatten nur einzelne Szenen eigentlich geschichtlicher Färbung gebracht. Die jahrelange Versenkung des Historikers Schiller in den spröden Stoff hat reiche Früchte getragen: überall spricht aus dem Werke eine Fülle eingehendster Sachkenntnis — so dichterisch frei die Einzelheiten behandelt werden — und wenn vieles Rohe und Gemeine fehlt, was ein Naturalist des 19. Jahrhunderts bei der Schilderung des großen Krieges nicht übergangen hätte, so darf man nicht vergessen, daß eine Notwendigkeit, diese Dinge herbeizuziehen, nicht vorliegt: wir sind ja gar nicht im Kriege selbst, sondern in einer besonderen Welt, die, obwohl ausschließlich für den Krieg bestimmt, in ihrem eigenen Umkreis einen Scheinfrieden vortäuscht. Die Geschichte lieferte den Stoff der tragischen Verwicklung; die Hauptpersönlichkeit vor allem, aber ebenso die zahlreichen Gestalten der zweiten Reihe, Generale, Questenberg, Herzogin und Gräfin usf., tragen unverkennbar die Züge ihrer Urbilder oder doch ihrer Zeit — nur von zweien gilt das nicht, gerade von den beiden, die Schiller am meisten liebte: Max und Thekla. Das ist kein Zufall: bei aller Versenkung in die Zeit des großen Krieges, bei aller Wahrung des geschichtlichen Charakters seines Dramas sollte die Geschichte doch nur als Stoff zur tragischen Behandlung dienen, auf ihrem Hintergrunde ein tragisches Weltbild erstehen. Dessen Hauptgestalt ist der „Realist" Wallenstein; als solcher ist er hineingestellt in das Getriebe seiner politischen Welt, sie will er beherrschen nach ihren eigenen Gesetzen, aber es gilt von den Kräften dieser Welt, was Schiller von denen der Natur sagt: „Sie lassen sich nur bis auf einen gewissen Punkt beherrschen oder abwehren; über diesen Punkt hinaus entziehen sie sich der Macht des Menschen und unterwerfen ihn der ihrigen." Das ist Wallensteins Verhängnis; aber wenn die Tragödie nichts zeigte als seinen Untergang, so wäre sie unvollständig, sie gäbe nur ein einseitiges Bild des Menschen, sie vergäße seine eigentlichste Bestimmung: frei zu sein. Der Realist braucht also eine Ergänzung durch den Idealisten: mit dem guten Recht des Dichters, der eben kein Geschichtschreiber ist, schuf sich Schiller die Gestalten, durch die ihm sein Kunstwerk erst umfassend wurde, „To-

talität" erlangte: Realist und Idealist, beide gehen unter, aber jener verstrickt im Gewebe der Notwendigkeit, dieser in Freiheit, weil er inmitten all der widerstreitenden, eigensüchtigen Zwecke dem angeborenen sittlichen Gefühle folgt. Ob nun freilich die Ausgestaltung der Idealisten, die doch Kinder einer harten, kriegerischen Zeit sind, nicht allzu deutliche Spuren des empfindsamen achtzehnten Jahrhunderts trägt, ist eine andere Frage; doch wäre es unbillig, solche bei jedem Kunstwerk unvermeidlichen Schönheitsfehler der Größe des Geleisteten gegenüber allzu stark hervorzuheben. Die Art, wie Wallensteins Charakter und Absichten, von denen wir im „Lager" schon eine Vorahnung bekommen, sich vor unseren Augen entfalten, ist bewunderungswürdig — meisterhaft, wie das eigentlich Verbrecherische seiner Handlungsweise durch die Größe seiner Persönlichkeit, durch das geheimnisvolle Betonen mystischer, überweltlicher Zusammenhänge zurückgedrängt wird, wie dieser Aberglaube selbst, ungeachtet aller Täuschungen, das Außergewöhnliche seines ganzen Wesens steigert, und tieftragisch, wie die frevelhaften Träume, mit denen der Feldherr nur gespielt hatte, ohne und fast gegen seinen Willen, unheimliche Wirklichkeit werden und ihn samt allen, die ihm nahe stehen, verderben. Hier ist wirklich das Schiller vorschwebende Ideal, Shakespeare und Sophokles zu vereinen, erreicht, soweit es überhaupt erreichbar ist. Wie bei Shakespeare fluten ganze Heere handelnder Personen an uns vorüber, alle für sich scharf umrissen, nicht bloß nach der Stellung zum Helden als weiß oder schwarz wie in den Jugenddramen gegenübergestellt: Octavio hat in seiner Art ebenso recht und unrecht wie Wallenstein selbst, und auch Buttler ist kein Mörder, sondern nimmt nur Rache dafür, daß ein mit Menschen wie mit Schachfiguren spielender Egoist sein Heiligstes frech verletzte — und alle zusammen ein einziges großes Bild: die Zeit des Dreißigjährigen Krieges! Und doch trennt den „Wallenstein" eine Welt von den Historien Shakespeares: trotz der unendlich gesteigerten Fülle der Personen und Motive ist er ein unverkennbarer Abkömmling der sophokleischen Tragödie. Wie in „König Ödipus" steht der Held schon zu Beginn nicht, wie es scheint und er selbst denkt, auf der Höhe seiner Macht, sondern unmittelbar vor jammervollstem Sturze; während der Zuschauer die Todesschlingen

sich enger und enger zusammenziehen sieht, bleibt der Held allein verblendet und ahnungslos mitten in allen Warnungen. Freilich eins scheidet Wallenstein wiederum von Ödipus: der Thebanerfürst ist in den Händen unumschränkt schaltender göttlicher Gewalten, die schon vor seiner Geburt ihn zu unsagbarem Frevel bestimmten; was er selbst in ehrlicher Absicht tut, diesem Schicksal zu entrinnen, erfüllt es nur wider seinen Willen und seine entfernteste Ahnung. Anders Wallenstein — zwar glaubt er an ein ähnliches in den Sternen geschriebenes Schicksal, aber weder verhindert Octavios Horoskop dessen Verrat noch nützt die langersehnte glückliche Stunde des Friedländers Plänen — so ist denn sein Sternenglaube nur ein Sinnbild für das Wesen des „Realisten“, für seine Verstrickung in „zahllose Kräfte, die alle ihm überlegen sind und den Meister über ihn spielen“, aber sein Schicksal sind sie nur im menschlichen Sinne: ihn trifft nicht der Blitz göttlicher Willkür, sein Sturz ist die unvermeidliche Folge seiner eigenen Taten.

Am 17. März 1799 hatte Schiller den „Wallenstein“ beendet, schon am 26. April hören wir vom ersten Arbeiten an einer neuen Tragödie „Maria Stuart“, gleich mit der wichtigen Angabe, daß deren analytischer Aufbau dem Dichter von vornherein klar war. In dem gewaltigen Bau, den er eben vollendet hatte, schien ihm noch zu viel durch den geschichtlichen Stoff geforderte äußere Handlung zu sein, zu umständlich deuchte ihn die Art, wie aus dem politischen Ringen sich die tragische Verwicklung ergab: reiner, zwingender mußte sie sich nach seiner Meinung erreichen lassen, wenn er sich dem Ideal der Tragödie, ihrer sophokleischen Form, auch in der Anlage von vornherein näherte. Darum zog ihn dieser Stoff jetzt an, weil er die Möglichkeit gab, vom ersten Anfang an die Verurteilung, die nur noch unterschrieben zu werden braucht, wie ein unentrinnbares Schicksal über Marias Haupte schweben zu lassen; die Handlung beschränkte er auf an sich kaum hoffnungsreiche Versuche, die Verurteilte dennoch zu retten, und wußte dabei mit außerordentlicher Kunst bis fast zuletzt den Eindruck festzuhalten, als ob die Rettung nahe bevorstünde. — Maria Stuart ist zum Tode verurteilt, weil verschiedene Verschwörungen zu ihrer Befreiung und zur Ermordung Elisabeths entdeckt sind und das Gericht sie fälschlich für mit-

schuldig hält. Der junge Mortimer, ihres Kerkermeisters Neffe, ist von Rom und Frankreich, wo er zum Katholizismus übergetreten ist, zurückgekehrt und unter der Maske übertriebener Feindschaft ihr glühendster Verehrer. Er will sie mit Gewalt befreien, doch Maria selbst verweist ihn an Lord Leicester, Elisabeths Günstling, einst beinahe Marias Verlobten. Unwillig erfüllt Mortimer den Auftrag, Leicester erreicht tatsächlich eine Begegnung der Königinnen, aber gerade diese besiegelt Marias Verderben, da Elisabeth ihren Frauenstolz aufs tiefste demütigt und dafür von ihr wieder schonungslos gekränkt wird. Mortimers ausbrechende sinnliche Leidenschaft läßt die Königin vor der einzigen nun noch möglichen Rettung bangen, ein mißglückter Anschlag auf Elisabeth bedroht ihr Leben noch mehr; Leicester opfert kalten Blutes Mortimer und rettet sich selbst. Vor dem unvermeidlichen Tode wächst Maria zu eindrucksvoller Größe: so ungerecht er von Elisabeth über sie verhängt ist, er ist die gerechte Strafe für die ungesühnte Blutschuld ihrer Jugend. So geht sie, nachdem sie das Abendmahl aus den Händen ihres für sie zum Priester geweihten Haushofmeisters empfangen und rührenden Abschied von ihren Getreuen genommen hat, mit ihrem Geschick versöhnt in den Tod. Elisabeth sucht durch ein unwürdiges Spiel die Schuld, die sie schließlich nur in verletzter Eitelkeit auf sich geladen hat, von sich zu wälzen, aber sie steht am Schluß einsam und freundlos. — Mit hoher Kunst hat Schiller den Stoff, der an sich nicht weniger weitschichtig war als beim „Wallenstein", geformt: die Geschichte bildet den Hintergrund für das erhabene Schauspiel einer mitten im Ansturm des Schicksals ihre Freiheit gewinnenden Frauenseele, und dennoch bleibt das Drama, obwohl viel volkstümlicher als „Wallenstein", hinter diesem zurück. Hier wie dort war die Geschichte nur Stoff, den der Dichter menschlich nahe bringen wollte, aber in der „Maria Stuart" verkleinert der Zusammenstoß der beiden Königinnen das Politische. Dabei erinnert die Verteilung von Licht und Schatten immerhin an die überwundene Art der Jugenddramen, wennschon deren grelle Deutlichkeit vermieden ist: selbst um Mortimer liegt der Zauber seiner Leidenschaft, der romantische Schimmer des kunstfreudigen Katholizismus, während der fest und ehrlich auf das Wohl seines Vaterlandes bedachte Burleigh Abneigung erweckt.

Das Theatralische beginnt eben wieder vorzudrängen: „Ich fange endlich an, mich des dramatischen Organs zu bemächtigen und mein Handwerk zu verstehen."

Den Beweis lieferte er schnell genug: schon am 16. April 1801 lag „Die Jungfrau von Orleans" fertig vor; die schnelle Vollendung erklärt sich durch die nunmehr erworbene sichere Technik, sodann durch die starke persönliche Teilnahme Schillers an dem Stoffe. Eine Ehrenrettung der unglücklichen Prophetin, die der Hohn des eigenen Landsmannes besudelt hatte, schwebte ihm vor, in zweiter Linie stand dabei aber die geschichtliche Einzelpersönlichkeit, in erster Linie „das edle Bild der Menschheit", das Voltaires Spott „im tiefsten Staube" gewälzt hatte. Wieder geht es um das Verhältnis der sinnlichen und sittlichen Natur im Menschen, um seine Würde, deren höchstes Zeugnis der Sieg des Geistes über den Trieb ist; wieder liefert die Geschichte nur den Stoff, um diesen Gedanken zu gestalten, und um seine sinnbildliche Wirkung ganz augenfällig zu machen, scheute Schiller sich nicht, die Wahrheit des gedanklichen Verlaufs, wenn der Ausdruck gestattet ist, an die Stelle der geschichtlichen Wirklichkeit zu setzen: die Pucelle starb, von aller Welt verlassen, auf dem Scheiterhaufen, Johanna findet den Tod, den das Volkslied den schönsten auf der Welt nennt, und ihres Landes siegreiche Fahnen senken sich über sie. Daß damit der gesamte geschichtliche Verlauf verschoben wird, ist klar; ebenso daß Johannas tragisches Geschick ohne Rücksicht auf die Geschichte begründet werden muß: das Sinnbild für die Empörung der sinnlichen Natur gegen den Herrscheranspruch des Geistes ist bei der Frau das jähe Aufflammen der Liebe zu Lionel. — Halb Frankreich liegt den mit Burgund verbündeten englischen Eroberern zu Füßen, selbst die stillen Dörfer Lothringens beben vor dem andringenden Landesfeind. Ungleich ihren Schwestern verschmäht die Hirtin Johanna, die schon lange geheimnisvolle Stimmen zur Befreiung des Vaterlandes aufriefen, das Glück der Ehe und eilt mit dem durch bedeutungsvollen Zufall ihr in die Hand gespielten Helm von dannen. In den Jammer des zerbröckelnden Hoflagers des Dauphins dringt die Kunde, daß ein Sieg erfochten sei — von einem Mädchen. Bald erscheint Johanna, verkündet auch hier ihre Sendung, bezeugt sie durch geheimnisvolles Wissen und stellt sich an

die Spitze des Heeres. Sie schlägt die Engländer und gewinnt den Herzog von Burgund, ihrem Gelübde getreu verschmäht sie die Hand La Hires wie Dunois'; aber vor den Toren der Krönungsstadt warnt sie die Erscheinung eines schwarzen Ritters, sie trifft mit Lionel, dem letzten Feldherrn der Engländer, zusammen, besiegt ihn und verschont ihn — aus Liebe. Das Gefühl dieser Schuld drückt sie schwer nieder und treibt sie aus der Kathedrale während der Krönungsfeier — da beschuldigt sie ihr eigener Vater der Hexerei. Da die Donner des Himmels selbst ihm recht zu geben scheinen, weicht einer ihrer Freunde nach dem andern von ihr. Nur Raimond, dessen Liebe sie einst zugunsten ihrer hohen Aufgabe verschmähte, bleibt bei ihr. In der Einsamkeit findet Johanna sich selbst und damit die Kraft, ihre Liebe zu überwinden, sie erklärt Raimond, sie habe es nur für ihre Pflicht gehalten, sich der Schickung des Himmels zu unterwerfen. Königin Isabeau nimmt die Herumirrende gefangen, Raimond entflieht und bringt die Unglücksbotschaft in das französische Lager, wo man schon bitter die Verstoßung Johannas zu bereuen beginnt. — Die gefangene Jungfrau verschmäht Lionels Liebe, so läßt er sie beim Herannahen des französischen Heeres in festem Gewahrsam; aber als die mit schweren Ketten Gefesselte hören muß, daß der König selbst gefangen ist, zerreißt sie die Bande, befreit den König, schlägt die Engländer und empfängt selbst die Todeswunde. — Unverkennbar herrscht hier mehr noch als in „Maria Stuart" das Theatralische vor: Geistererscheinungen, Blitz und Donner, zerrissene Ketten: man denkt unwillkürlich an die Oper, an die auch die Pracht des Krönungszuges erinnert. Das war Schiller wohl bewußt: er gab den großen Selbstgesprächen Johannas lyrische Formen, die sie fast zu Arien machen, er verwendete auffallend häufig die Musik zur Verstärkung des Eindrucks: all das ergab sich mit einer gewissen Notwendigkeit aus dem Gesichtspunkt, unter dem er den Stoff behandelte. Der geschichtliche Stoff bot in seiner Überlieferung übernatürliche Bestandteile. Diese einfach als Betrug aufzufassen, war durch Schillers Absichten von vornherein ausgeschlossen; sie als Erzeugnis des Aberglaubens der Zeitgenossen auszuscheiden, ging ebenfalls nicht an, denn für die Veranschaulichung des Kampfes im Menschen, des Gegensatzes zwischen der Freiheit im Reich des Geistes und

dem Zwang der sinnlichen Triebe, waren gerade bei der schlichten Hirtin diese Dinge kaum zu entbehren. Das Wunderbare mußte also als wahr erscheinen, und zwar nicht nur für Johanna persönlich — dann wäre sie eine an Sinnestäuschungen leidende, hellseherische Kranke und als solche für Schiller als tragische Heldin unbrauchbar gewesen — sondern auch für Umgebung und Zuschauer. Damit sind wir denn freilich in einer Welt ungewöhnlicher Ereignisse, nicht mehr in der Geschichte, sondern der geschichtlichen Legende, in der Welt mittelalterlicher Romantik, und mit gutem Bedacht hat daher der Dichter sein Werk „eine romantische Tragödie" genannt — mit einer Zeitströmung zusammentreffend, aber nicht ihr nachgebend. Denn aus Schillers Innerstem war der Gedanke dieser Tragödie entsprungen: einem „edlen Bild der Menschheit" sollte die „Dichtkunst ihre Götterrechte" reichen oder, mit der Wendung der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Poesie", es galt, „der Menschheit ihren möglichst vollständigen Ausdruck zu geben" — der sentimentalische Dichter, dessen Muse die Sehnsucht nach dem Ideal ist, zerbrach die Schranken der Wirklichkeit um des Zieles willen, und das ist romantisch. Freilich gehen doch legendenhafte und geschichtliche Bestandteile nicht ganz zusammen; dem lyrischen Schwung jener setzen diese mit der Gewalt ihrer ehernen Sprache, an der deutsches Vaterlandsgefühl zum guten Teil mit erwachsen ist, ein starkes Gegengewicht: das wirkungsvollste Bühnendrama Schillers erreicht darum nicht den einheitlichen künstlerischen Eindruck der Wallensteintragödie.

Bei Schiller selbst blieb ein Mißtrauen, ob die bisherigen großen Erfolge nicht „stoffartigen Wirkungen" zu viel zu danken hätten; dies und die stetig sich steigernde Wertschätzung antiker Kunst trieb ihn zu dem Wagnis, den Wettstreit mit der antiken Tragödie mit deren eigenen Mitteln aufzunehmen, zu sehen, ob er „als Zeitgenosse des Sophokles auch einmal einen Preis davongetragen haben möchte". Dazu schien ihm die Einführung des antiken Chors ein besonders wichtiges Hilfsmittel; es sollte schon äußerlich den Irrwahn der „Illusion", der Nachahmung des Natürlichen, abwehren und das rein Kunstmäßige, Symbolisch-Ideale, hervorheben. So dachte er zuerst, die „Malteser" zu behandeln, an ihre Stelle trat vom Mai 1801 ab „Die Braut

von Messina", die am 1. Februar 1803 vollendet wurde. Den neuen Stoff noch stärker zu antikisieren, hielt er es für notwendig, auch den antiken Schicksalsbegriff einzubeziehen, den er vom „König Ödipus" her kannte und wie Goethe auf die gesamte antike Tragödie ausdehnte. Um die Handlung ganz seinen Absichten entsprechend frei gestalten zu können, verlegte er sie aber nicht in das Altertum, sondern in die nur wenig bekannte Zeit normännischer Herrschaft auf Sizilien. So gewann er eine geschichtlich einigermaßen annehmbare Möglichkeit, antiken, islamitischen und christlichen Aberglauben zu vermengen, wenn auch die starke Verwendung antik-heidnischer Vorstellungen etwas zu weit geht. Verwickelt wie die Religionsvorstellungen der Personen ist auch die Vorgeschichte der Handlung: der Fürst von Messina hat seinem Vater die Braut geraubt, und der Alte hat dafür ihn und sein Geschlecht verflucht. Die beiden Söhne des fürstlichen Paares trennt von frühester Jugend erbitterte Feindschaft, die nur die starke Hand des Vaters niederzwingt. Der Geburt einer Tochter gehen seltsame Träume beider Eltern voraus — den des Vaters legt ein „sternenkundiger Araber" dahin aus, daß seine Tochter ihre Brüder töten werde, der Mutter wahrsagt ein Mönch, die Tochter werde beide Brüder in Liebe vereinen. So gibt der Vater den Befehl, das neugeborene Kind zu töten, Isabella rettet es und läßt es heimlich in einem Kloster erziehen. Dort trifft Don Manuel die Schwester auf der Jagd und gewinnt nichtsahnend ihre Liebe. Beim Leichenbegängnis des Vaters erblickt Don Cesar Beatrice und wird ebenfalls von heißer Leidenschaft ergriffen. Die Mutter will nun die streitenden Brüder versöhnen und die Tochter zu sich nehmen; vorher hat sie aber Manuel schon entführt. — Das Drama beginnt mit Isabellas Versöhnungsversuch: tief erschüttert von ihren Vorwürfen reichen sich die Brüder die Hand. Die glückliche Mutter erzählt von der Tochter, die sie bald zu umarmen hofft, sie erfährt, daß auch die beiden Söhne ihr noch am selben Tage ihre Bräute zuführen wollen — Cesars Leute haben Beatrices Spur entdeckt, und er selbst hat die Zitternde als Verlobte begrüßt. Doch Isabellas Tochter ist geraubt — die Söhne eilen, sie zu suchen. Manuel ahnt das Geheimnis, er findet Beatrice unter der Obhut der Mannen seines Bruders, beruhigt sie und findet eben durch seine Fragen seine Ahnung

bestätigt, als Cesar herbeistürzt, die Braut in den Armen des Bruders findet und den vermeintlichen Verräter niederstößt. Ohnmächtig wird Beatrice zu Isabella geschafft, sie hört mit Schaudern, daß ihre Mutter auch die Mutter Manuels und Cesars ist, da bringen Manuels Mannen seine Leiche: Isabella flucht den Orakeln, ohne zu ahnen, daß die Wirklichkeit sie furchtbar bestätigt. Erst jetzt erfährt Cesar die Wahrheit; nach kurzem Seelenkampf tötet er sich, um so seine Schuld zu sühnen und wenigstens die Totentrauer mit dem Ermordeten zu teilen. — Schiller selbst urteilte über sein Werk, daß ihm „die Vorstellung der Braut von Messina zum ersten Male den Eindruck einer wahren Tragödie" gegeben habe, und Goethe stimmte ihm bei. Zweifellos haben wir es mit einem machtvollen Kunstwerke größten Stils zu tun; zu voller Wirkung bedarf es freilich, ähnlich wie Goethes „Iphigenie" und „Tasso", nicht bloß aufnahmefähiger, sondern auch gebildeter Zuhörer. Die Sprache ist von einer feierlichen Schönheit, die Schiller sonst nie erreicht hat, und die Chorlieder von hinreißender Gewalt. Aber es bleibt ein fremdartiger Eindruck: die „Braut von Messina" hat trotz aller Kunst der Nachbildung die antike Tragödie nicht erneuert, der Chor hat sich nicht auf der deutschen Bühne eingebürgert. Ob und inwieweit Schillers Chor der antike ist, braucht hier nicht erörtert zu werden — eine Hauptsache fehlt ihm jedenfalls: die Musik. Nur in Gedanken können wir die eigentlich beabsichtigte Wirkung uns vorstellen, da die Mittel der Bühne versagen — Schiller selbst sah sich gezwungen, die Reden des Chors auf einzelne Sprecher zu verteilen — so sehr wir daher bewundern mögen, wie diese „Gesänge" verwebt sind mit der Handlung, sie vorbereiten, tragen und ausklingen lassen, so sehr wir anerkennen mögen, daß Schiller den eigenen, in der Einleitung ausgesprochenen Forderungen gerecht geworden ist, daß überdies diese Durchführung seiner Gedanken über den dramatischen Stil nicht nur für ihn sich als notwendig ergab, sondern auch in der Entwicklung der Gesamtbühnenkunst seiner Zeit vorbereitet war, wir haben doch das Gefühl, daß dieses Chordrama etwas Einmaliges ist und mit Recht blieb. An dem zweiten antiken Bestandteil, der Schicksalsidee, sollte sich bald genug zeigen, wie dieser Weg nicht weiter führen konnte; wir haben zunächst zu fragen, ob die „Braut" eine Schicksals- oder Charakter-

tragödie oder etwa beides zugleich ist. Vom Gesichtspunkte Isabellas aus betrachtet ist sie zweifellos das erste: der Fluch des Großvaters wie die Träume der beiden Eltern gehen tatsächlich in Erfüllung, und gerade was die Mutter dagegen tut, führt die Erfüllung herbei. Aber Isabella ist nur zum Teil die Heldin des Dramas; seine andere Hälfte ist die alte Geniefabel von den feindlichen Brüdern (Leisewitz, Klinger, „Die Räuber"), die an und für sich nichts mit irgendwelchem Schicksal zu tun hat. In dieses Sturmunddrangthema greift die Schicksalshälfte nur lose hinüber: daß die von beiden Brüdern Geliebte auch noch die Schwester sein muß, steigert nicht eigentlich Cesars Schuld, und da er nie daran gedacht hat, einem Schicksal auszuweichen, kann dieses auch nicht über ihn triumphieren. So haben wir genau genommen zwei Dramen: eine Schicksals- und eine Charaktertragödie sind unzertrennlich ineinander verwebt. Erweckt schon dies einige Bedenken, so ist schlimmer, daß der ganze Schicksalsbegriff uns fremd bleibt: bei Sophokles erwächst dieser Glauben aus der Religion, auch ein christliches Schicksalsdrama könnte religiös begründet werden — Schillers Schicksal ist nicht religiös, es deckt sich weder mit den Anschauungen des Dichters noch seiner Personen, es trägt dazu in den Einzelheiten einen manchmal tückischen, manchmal kleinlichen Charakter (Isabellas Traum ist eindeutig günstig; gewiß begründete, aber in ihrer Häufung kleinliche Zufälle vereiteln die rechtzeitige Aufklärung der Verhältnisse): durch all das ergeben sich zwiespältige Eindrücke. Glaubhafter hätte die Verbindung von Schicksals- und Charaktertragödie werden können, wenn Schiller einen Gedanken, der auch bei ihm hineinspielt, streng durchgeführt und zur Triebfeder der Handlung gemacht hätte, den der Vererbung — auf diese Weise sind Ibsens „Gespenster" zu einer Art moderner Schicksalstragödie geworden; aber zwei Träume als Grundlage des blutigen Untergangs eines ganzen Geschlechts genügen nicht. Wer hat sie gesandt? Gott? Die Götter? Nein, eben nur das Schicksal, und dieses Schicksal ist eine willkürlich angenommene Macht, deren Walten uns zwar im Augenblick erschüttert, aber durch keine tatsächliche oder religiöse Erfahrung gewährleistet wird.

Auf dies im großen und ganzen fremdartige Wagnis folgte Schillers volkstümlichstes Werk, zum erstenmal keine Tragödie,

sondern ein „Schauspiel". Den Stoff des „Wilhelm Tell" hatte ursprünglich Goethe episch behandeln wollen, und den epischen Grundcharakter hat die Handlung auch in Schillers Gestaltung nicht ganz verleugnen können. Der umfangreiche erste Akt, nach Goethe „ein ganzes Stück, und zwar ein fürtreffliches", malt in starken Farben die Bedrückung der Schweizer und zeigt uns zugleich in Tell auf der einen, Stauffacher, Walter Fürst und Melchthal auf der anderen Seite die künftigen Retter. Die drei Vertreter der Urkantone begründen auf dem Rütli die erste Landgemeinde und verabreden die Vertreibung der Vögte. Nun erst beginnt die eigentliche Tellhandlung: Tell verweigert den Gruß vor dem Hut, Geßler zwingt ihn, den Apfel vom Haupt seines Sohnes zu schießen, und schleppt ihn gefesselt fort, um sich vor seinem zweiten Pfeil zu schützen. Glücklich entkommen, lauert Tell dem Tyrannen in der hohlen Gasse auf und schießt ihn nieder, um Weib und Kind vor seiner Rache zu schützen. Daran schließt sich die Vertreibung der übrigen Vögte und die Gegenüberstellung Tells und Parricidas, die den Unterschied zwischen Tells Tat der Notwehr und Johanns Mord aus gekränktem Ehrgeiz darlegen soll — eine mit Recht oft getadelte Szene, die nach Goethe „die Frauen" verschuldet hätten. Die eingeschobene Attinghausenhandlung zeigt, wie die alte Zeit der Führung durch den einzelnen abgelöst wird durch die neue Zeit, in der die Volksgemeinschaft, reif geworden, auf sich selber steht; mit ihr ist locker verbunden die Liebesepisode Rudenz und Bertha, an und für sich wenig anziehend, aber nicht unwichtig, weil sie Schiller dazu diente, in Versen von der „sel'gen Insel", „der Unschuld Land" auszusprechen, was ihn als sentimentalischen Dichter zu diesem Stoff geführt hatte. — Der scharfe Gegensatz in Form und Stoff zur „Braut von Messina" ist gar nicht zu übersehen. Dort sollte der Chor „die moderne gemeine Welt in die alte poetische" verwandeln, mit seiner Hilfe sollte der Dichter „die Paläste wieder auftun, die Gerichte unter freien Himmel wieder herausführen ... alles künstliche Machwerk an dem Menschen und um denselben ... abwerfen". Aber das Mittel war selbst künstlich — im „Wilhelm Tell" ragen die Schweizer Berge, breiten sich die Seen und Matten, und auf dem Rütli tagt das Thing angesichts der aufgehenden Sonne. Schlichte, unverkünstelte Menschen raten und taten zu-

sammen und als einzelne um der gemeinsamen Not ihres Volkes willen, und mit vollem Recht bezeichnet man dies Volk als den eigentlichen Helden. Schiller blieb der „sentimentalische“ Dichter: er versenkte sich in den naiven Stoff, der ihm noch dazu in Tschudis herodotisch schlichter Erzählung nahetrat, aber er erfüllte ihn mit seinem Geist: die Schweizer wahren ihre Menschenrechte — an Kants Begriffsbestimmung des Erhabenen denken wir, wenn Stauffacher ew’ge Rechte vom Sternenhimmel herabholen will, wenn der Rütlischwur erklingt „bei diesem Licht, das uns zuerst begrüßt“. Dem volkstümlichen Stoff entsprechen die lockere Form, die Sprache, die sich bei allem unverkennbar Schillerschen Ton an schlichtes Empfinden wendet — kein Wunder, daß „Wilhelm Tell“ das Drama geworden ist, das Schiller vor allem die Herzen gewonnen hat. Es kam hinzu, daß es — freilich ohne die Absicht des Dichters — zu einem der mächtigsten Träger des nationalen deutschen Empfindens wurde, der Hauch der Freiheitskriege weht eben doch in ihm — von vornherein sicherten ihm seine starke theatralische Wirkung, die vollendete Beherrschung großer Massen, die meisterliche Schilderung der Landschaft und des Volkscharakters die Bühne — auf der Höhe seiner Kraft durfte sich Schiller fühlen.

Der Stolzbescheidene ahnte nicht, daß der Tod schon die Hand auf ihn gelegt hatte: kaum wenige Wochen nach der Vollendung des „Wilhelm Tell“ begann er seine letzte große Tragödie, an der er bis zum Ende fortarbeitete: „Demetrius“. Tieftragisch ist dieser Kampf des rastlos weiterstrebenden Genies gegen die starre Unerbittlichkeit des Menschenloses. Die fast vollendeten beiden Akte, die zahlreichen Entwürfe, Schemata, Prosaskizzen, die mannigfachsten geschichtlichen Studien und völkerpsychologisch anziehenden Notizen geben uns ein Bild von der Art, wie Schiller schuf, wie er eine ungeheure Fülle spröden Stoffes in sich verarbeitete, ehe er an die Gestaltung des eigentlichen Werkes ging. Die unvollendeten Trümmer lassen deutlich erkennen, daß Schiller dabei war, einen Riesenbau zu errichten, neben dem nur der „Wallenstein“ bestehen könnte — die Schilderung des polnischen Reichstags, die in einer einzigen großen Szene den höchst verwickelten Zustand der polnischen „Republik“ wie die gesamte Vorgeschichte des Demetrius, die Art und die Berechtigung seiner An-

sprüche auf den russischen Thron zusammendrängt, ist schlechthin das Größte, was Schiller, was das geschichtliche Drama überhaupt geschaffen hat! Und das Problem des Thronforderers, der in ehrlichem Glauben an sein Recht an der Spitze fremder Heere in seine Heimat einbricht, der die Zarenkrone erobert und jetzt erst erfährt, daß er unwissentlich ein Betrüger war, nun aber, um sich selbst zu behaupten, wissentlich ein Betrüger werden muß, ist an sich eins der tragischsten, die gedacht werden können. Nie hat die deutsche Literatur, im besonderen das deutsche Drama, einen härteren Schlag erlitten als durch diesen vorzeitigen Tod — und bitter ist der Gedanke, was dieser Mann noch hätte schaffen können, wenn ihm nur zehn Jahre noch, nur fünf, drei, zwei vergönnt gewesen wären!

So schließt Schillers Leben und Schaffen mit schrillem Mißklang, der noch schärfer wird, wenn man aus der Fülle von Entwürfen und Plänen zu enträtseln sucht, welche Richtung sein Entwicklungsgang vermutlich genommen hätte. Von wildestem Sturm und Drang, von dem revolutionären Realismus der „Luise Millerin“ war er fortgeschritten zum großen geschichtlichen Drama. Dann schuf er mit eilfertigerer Kunst wirkungsvolle Stücke für den Bedarf der Bühne, nur einmal von dem Versuch vollkommen antikisierenden Stils unterbrochen, und war eben dabei, zum großen Stil des „Wallenstein“ zurückzukehren, doch mit reiferer Kunst einen nicht minder verwickelten Stoff in den Rahmen eines einzigen Dramas zu zwingen, zugleich die idealistische Haltung des Ganzen wieder stärker mit realistischen Bestandteilen zu versetzen, da rief ihn der Tod ab. — Nicht Goethes feiner Kleinmalerei gehörte die nächste Zukunft — mochte Herder immerhin die „Silberstiftzeichnung“ der „Natürlichen Tochter“ über Schillers „Spritzen mit fettem Farbenquast“ stellen — sondern Schillers wuchtigen Fresken; denn das Drama gehört zunächst der Bühne, und der ist in letzter Linie doch immer mehr mit kühnen Umrißzeichnungen gedient, die die Kunst des Schauspielers ausfüllen kann, als mit bis ins einzelne ausgeführter Kleinmalerei, die jede Darstellung vergröbert. „Iphigenie“ und „Tasso“ wollen zunächst gelesen, „Wallenstein“, „Maria Stuart“ usw. gespielt sein! Was sonst an Schillers Kunst oft getadelt ist: das Gewaltsame der Motivierung und die Redseligkeit der Helden, war dem

Dichter selbst wohlbewußt; das erste entspricht seinem gewaltsamen Temperament, das mit festem Blick auf das Ganze sich um Einzelheiten nicht eben sorglich ängstigte, das zweite seinen antiken Vorbildern und seiner durch diese stark beeinflußten Kunsttheorie — ebendahin gehört die starke Idealisierung des Ganzen und die häufige Verwendung allgemeiner Sentenzen. Realismus und Naturalismus des 19. Jahrhunderts haben sich mit Recht gegen die Epigonen des Schillerstils gewandt, und ihre Kritik verschonte auch den Meister selbst nicht — mit Unrecht! Jeder Kunststil ist zeitlich bedingt, auch der des Dramas, und es ist unlogisch und ungeschichtlich gedacht, wenn man dem Stile einer vergangenen Zeit vorwerfen will, daß er nicht in jeder Beziehung zu den Forderungen der Gegenwart paßt. Auch Schillers Kunst ist Renaissancekunst — Antike und Gegenwart noch einmal verknüpft — die Entwicklung des 19. Jahrhunderts hat uns weiter von der Renaissance entfernt, als die Großen von Weimar gedacht und gewünscht hätten — das darf nicht daran hindern anzuerkennen, daß Schillers Tragödie — trotz Kleist und Hebbel — auch jetzt noch der ragendste Gipfel deutscher Dramatik ist. Noch stärker war dies naturgemäß bei seinem Tode der Fall, und so war die Hauptfrage der deutschen Dramatik zu Beginn des 19. Jahrhunderts tatsächlich, ob — wie Platen es ausdrückt — es jemand gelingen würde,

> mit Würde sich zu fassen,
> auf einem Stuhl, den Schiller leer gelassen!

II. Die Romantik.

1. In Deutschland.

Die hohe Kunst Goethes und Schillers beherrschte zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts die Literatur, die Bühne lebte aber freilich selbst in Weimar, wo Goethe sie leitete, sehr wesentlich von Iffland, Kotzebue und ihren Artverwandten, in deren Händen das Erbe des bürgerlichen Dramas zur bloßen Unterhaltung rührseliger oder oberflächlich-lachlustiger Zuschauer geworden war. Schon aber regte sich sowohl gegen den Idealismus in Schillers Ausprägung wie gegen diesen flachen Realismus ein neuer Geist: an Shakespeare wie auch an die Bestrebungen des

Sturmes und Dranges und seiner geistigen Väter knüpft die **Romantik** an. Der Gegensatz arbeitet sich erst allmählich heraus: die Brüder **Schlegel**, die Führer der neuen Bewegung, huldigen nicht nur Goethe, in dem die Romantiker auch weiterhin den Statthalter des poetischen Geistes auf Erden sahen, sie schwärmen für das klassische Hellenentum — August Wilhelm Schlegels „Jon" (1803) ist nur eine Bearbeitung des gleichnamigen Stückes des Euripides. Die Erforschung der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Kunst wie der des Orients lehrte dann außer in Shakespeare in Calderón und Kalidasa neue Vorbilder kennen, an denen man zunächst nicht die ihnen eigentümliche Kunstform begreift, sondern vor allem den Gegensatz zum Klassizismus sieht und vorschnell als freie Willkür des Künstlers ausdeutet. Die Selbstherrlichkeit des Schaffenden, der, unbekümmert um Regel und Überlieferung wie um die Anforderungen der Bühne, in seinem Werke persönlichste Stimmungen verkündet, wurde daher das Hochziel der romantischen Kunst. Kein Wunder, daß mit dramatischen Werken, die mit diesem Grundsatz Ernst machten, die Bühne nicht zu gewinnen war: freilich verzichteten Tiecks und seiner Nachfolger Märchenkomödien, phantastische Szenenfolgen wie Arnims „Halle und Jerusalem" und Immermanns „Merlin", dramatisch-epische Zwitter wie Lenaus „Faust" und „Don Juan" von vornherein auf die Bretter; wer dazu nicht gestimmt war, hatte sich irgendwie abzufinden mit den tatsächlichen Bedingungen des Theaters. Die Folge ist, daß die Romantiker, die in der lebendigen Geschichte des Dramas eine Rolle gespielt haben, nicht zu dem älteren Kreise, von dem die Bewegung ausging, gehören, mit wenigen Ausnahmen (Z. Werner, allenfalls Fouqué) auch dem jüngeren fremd sind, sondern daß ihr Zusammenhang viel lockerer ist: sie standen unter dem Einfluß der mächtigen Geistesströmung, aber gerade die hervorragendsten unter ihnen, wie Kleist und Grillparzer, erstrebten den Anschluß an das klassische Drama und damit dessen Weiterentwicklung.

Wenn die eigentliche Romantik trotzdem ihre wichtige Stellung auch im deutschen Drama behauptet, so rührt das nicht von ihrer in dramatische Form gekleideten Dichtung her, sondern von ihrer Übersetzerleistung. Zum Eigentum unseres Volkes ist Shakespeare erst durch A. W. Schlegel geworden, der 17 seiner Dramen über-

trug (erschienen 1797—1801, zuletzt Richard III. 1810); das große Werk ist vollendet als die „Schlegel-Tiecksche" Übertragung bekannt, obwohl Tiecks Arbeit an der Fortsetzung (erschienen 1831—33) sich auf die Anregung und eine gewisse Überwachung beschränkte — die wirklichen Fortsetzer Schlegels waren Wolf Graf Baudissin und Dorothea Tieck. Dem überragenden Vorgänger zwar nicht gewachsen, ist es ihnen doch gelungen, sich seiner Weise anzupassen: das Ergebnis war ein einheitlich wirkender deutscher Shakespeare. Die Wieland-Eschenburgsche Übersetzung hatte sich mit einer Wiedergabe in Prosa begnügt, Schillers Versuch mit dem „Macbeth" hatte das Drama nach den Grundsätzen des weimarischen Klassizismus im Schillerschen Stil bearbeitet, Schlegels Ziel war, die Vorlage „treu und zugleich poetisch nachzubilden, Schritt vor Schritt dem Buchstaben des Sinnes zu folgen und doch einen Teil der unzähligen, unbeschreiblichen Schönheiten, die nicht im Buchstaben liegen ... zu erhaschen": so trug nun der Brite das Kleid der deutschen Dichtersprache, wie sie in Weimar und Jena geschaffen war, aber er trug es in seiner Weise, und bald klangen Verse des „Hamlet" oder „Julius Cäsar" so vertraut und selbstverständlich wie die der Schillerschen Dramen. Das 18. Jahrhundert hatte Shakespeares Einwirkung ganz überwiegend aus dem Buch erfahren; jetzt gewann er im Spielplan des hohen Dramas die Stelle neben Schiller. Was das bedeutet, mag man an der Wirkung des zweiten großen ausländischen Vorbildes der Romantiker ermessen. Zwar wurde Calderón nur zeitweise und lange nicht in dem Umfang wie Shakespeare bei uns heimisch: auch er eingeführt durch A. W. Schlegel (1803—9), sodann in breiterer Auswahl durch Gries (1815—26); aber daß man im Kreise der Schlegel die Art des Spaniers „für den reinsten und potenziertesten Stil des Romantisch-Theatralischen" erklärte, wäre vorübergehende Laune geblieben ohne die Anschauung, welche die Bühne von diesem und jenem Meisterstück gab. Diese gar nicht überzahlreichen Aufführungen haben genügt, um die Übersetzungen für die heimische Dichtung wirksam zu machen: der trochäische Vierheber kennzeichnet noch Grillparzers „Traum ein Leben" als hervorgegangen aus dieser „hispanisierenden" Richtung.

Das ist der mittelbare Einfluß der Romantik auf das deutsche

Drama; fragt man nach ihren eigenen Erzeugnissen, so läßt sich eine zusammenfassende Schilderung schon deshalb kaum geben, weil die eigentlichen Romantiker wohl in dramatischer Form dichteten, aber keine Dramatiker waren. Vor allem gilt von ihnen, daß ihre Werke von denen der Vorgänger sich durch den lockeren Bau, die Neigung zu einer angeblich naiven altertümelnden Ausdrucksweise und durch starkes Vorwalten lyrischer Stimmungen unterscheiden — in der Form tritt dieser lyrische Zug deutlich zutage, indem man (nach dem Vorbild der Spanier) förmlich schwelgt in wechselnden, besonders romanischen Strophenformen. In weiterem Umfang ist charakteristisch die Wahl mittelalterlicher Stoffe, die Durchdringung dieser Stoffe mit geheimnisvollen, mystisch-religiösen Vorstellungen, die Vorliebe für die Sagen- und Märchenwelt und die Abkehr von der Gegenwart, falls diese nicht bloß den Hintergrund für ein phantastisch-unwirkliches Spiel bilden soll.

Als der erste ansehnliche Dramatiker der deutschen Romantik tritt uns Ludwig Tieck entgegen (1773—1853). In die romantische Welt der Volksbücher, Legenden und Märchen führen seine Dramen („Ritter Blaubart", „Leben und Tod der heiligen Genoveva", „Kaiser Octavianus", „Fortunat"), die in völlig undramatischer Art epische Stoffe mit Lyrik durchsetzen und dabei in Einzelheiten bewußt die längst überwundene Art spätmittelalterlicher Spiele erneuern: „Ich bin der wackre Bonifacius" — mit dieser Selbstvorstellung beginnt „Genoveva". Eine gewisse Nachfolge haben aber nur seine wunderlichen Komödien gehabt („Der gestiefelte Kater" 1797, „Die verkehrte Welt" 1799 und deren Fortsetzung „Prinz Zerbino oder die Reise nach dem guten Geschmack"); ihr Grundgedanke, die bunte Vermengung der Welt vor und auf der Bühne, findet sich zwar schon im älteren englischen Drama (in Fletchers „Knight of the Burning Pestle"), mag auch von dem Durcheinander der Romantechnik Lawrence Sternes beeinflußt sein: alles in allem verkörpert sich in ihm doch am folgerichtigsten das romantische Ideal der unbeschränkten Willkür des Dichters. Wie Tieck selbst dieser geistreiche Unsinn nicht zuletzt zu beißendem literarischen Spott diente, so auch seinen Nachfolgern: A. W. Schlegels „Ehrenpforte" war die Antwort auf Kotzebues „Hyperboräischen Esel", auch Brentanos „Gustav

Wasa" gilt demselben verhaßten Feinde der Romantiker; noch Grabbes „Aschenbrödel" und „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung" sind literarische Ketzergerichte. — Immerhin fehlt es auch unter diesen reinen Romantikern nicht an ernster zu nehmenden Leistungen: Arnim nähert sich wenigstens manchmal geschlossener dramatischer Form („Die Vertreibung der Spanier aus Wesel"), starke Einzelzüge finden sich im „Auerhahn", der die Sage von Otto dem Schützen als düstere Schauertragödie behandelt (beide gedr. 1813) und sonst. Brentanos Libussadrama „Die Gründung Prags" (1815), mehr als doppelt so lang als „Hamlet", hat auf Grillparzer bestimmend eingewirkt; sein wortspielreiches Lustspiel „Ponce de Leon" (1801) fiel zwar in Wien durch, kann aber doch als Anlauf zu einer romantischen Komödie in Shakespeares Sinn gelten, und im Liederspiel „Die lustigen Musikanten" wirbelt es erst recht durcheinander von armen Spielleuten, vertriebenen Fürsten und den Masken der italienischen Stegreifkomödie.

Kleist.

Äußerlich wie innerlich scharf geschieden von den bisher Genannten erhebt sich in einsamer, von den Zeitgenossen wie noch lange von den Späteren verkannter Größe die Gestalt des gewaltigen Dramatikers, der zwar in vielen Zügen seine Zugehörigkeit zum romantischen Kreise nicht verleugnen kann, dessen Künstlertum aber im wesentlichen selbständig nach den höchsten Zielen strebte, der davon träumen durfte, selbst „Goethe den Kranz von der Stirn zu reißen". — Bernd Heinrich Wilhelm von Kleist (geb. 18. Oktober 1777 in Frankfurt a. O.) war von frühester Jugend auf eine unglückliche Natur. Der Überlieferung seines Hauses folgend wurde er preußischer Offizier, aber angewidert von der Öde des nachfriderizianischen Gamaschendienstes wandte er sich 1799 in der Heimatstadt mathematischen und philosophischen Studien zu, ohne doch in ihnen Befriedigung zu finden. Verhältnismäßig spät entdeckt er seinen Dichterberuf auf der Reise nach Würzburg (1800), die er mit der für sein ganzes Leben bezeichnenden Sprunghaftigkeit unternimmt. In Begleitung seiner Stiefschwester Ulrike geht er nach Paris; aber das Leben in der Weltstadt widert ihn an: in Rousseauscher Schwär-

merei sehnt er sich, zur Natur zurückzukehren. Er will in der Schweiz ein Bauerngut übernehmen; als seine Jugendfreundin und Braut Wilhelmine von Zenge auf den Gedanken nicht eingeht, löst er das Verhältnis und geht allein. In Bern trifft er mit dem jungen Wieland, dem jungen Geßner und mit Zschokke zusammen; hier entsteht sein erster dramatischer Versuch „Die Familie Schroffenstein" (1802, gedr. 1803), und im Wettstreit mit den Freunden beginnt er sein Meisterlustspiel „Der zerbrochene Krug" (1806 abgeschlossen). Daneben arbeitet er an einer großen geschichtlichen Tragödie „Robert Guiscard", mit der er sein Meisterwerk liefern und Goethe entthronen will. Trotz des begeisterten Lobes des alten Wieland verzweifelt er an dem Geleisteten und vernichtet das großangelegte Werk. — Nach einer zweiten Pariser Reise, auf der er fast als Spion erschossen worden wäre, sucht er Halt in einer Anstellung bei der Kgl. Domänenkammer in Königsberg. In dieser Zeit entsteht die mystisch-christliche Umarbeitung des Molièreschen „Amphitryon". Der Zusammenbruch Preußens wird auch ihm verhängnisvoll; zum zweiten Male als Spion verhaftet, wird er fast ein halbes Jahr in Frankreich gefangen gehalten. Seit dieser Zeit bleibt der Haß gegen Napoleon die Hauptleidenschaft des furchtbar Verbitterten. Er geht nach Dresden, lernt dort Schillers Freund Körner und Tieck kennen und nähert sich Körners Pflegetochter Julie Kunze, mit der er freilich sofort bricht, als er merkt, daß sie dem später von ihm im „Käthchen von Heilbronn" gezeichneten Wunschbild nicht entspricht. Eine zweite Enttäuschung bringt ihm der völlige Mißerfolg der Aufführung des „Zerbrochenen Kruges" zu Weimar, wofür Kleist nicht ohne Grund Goethe verantwortlich machte: er hatte die Wirkung der meisterlich aufgebauten, aber in ihrer behaglichen Breite an sich fast schon zu langen Gerichtsverhandlung durch Zerlegung in drei Akte rettungslos vernichtet. Er vollendet in Dresden noch die Tragödie der Amazonenkönigin „Penthesilea" sowie das volkstümlichste seiner Dramen „Käthchen von Heilbronn" und wendet sich dann wieder nach Berlin. Hier wie in Dresden gelingt es ihm nicht, als Tagesschriftsteller ein sicheres Auskommen zu finden: die einzige Hoffnung des so oft Enttäuschten bleibt die auf Befreiung des Vaterlandes. Zu ihr will in leicht durchschaubarer Verkleidung seine „Hermannsschlacht" begeistern — zu seinen

Lebzeiten konnte sie weder aufgeführt noch selbst gedruckt werden. Der Zusammenbruch Österreichs nach der verheißungsvollen Erhebung von 1809 scheint die vaterländischen Hoffnungen für absehbare Zeit unmöglich zu machen; Kleist, der zum Kampfe zu spät gekommen war, trägt sich einige Zeit mit dem wahnsinnigen Gedanken, den korsischen Unterdrücker zu ermorden. Als auch der prachtvoll-eherne Preis märkischen Heldentums „Prinz Friedrich von Homburg" das Schicksal der „Hermannsschlacht" teilt, verzweifelt er an der Zukunft und nimmt sich zusammen mit einer nervös-überreizten, unheilbar kranken Frau das Leben (am Wannsee, 21. November 1811).

Seltsam und an Überraschungen reich wie das Leben des Dichters ist auch seine Dichtung, oft schroff und grausam, fast bis zum Widernatürlichen gesteigert, in der Form ungleichmäßig, immer aber voll starken künstlerischen Wollens, das selbstgesteckten Zielen folgerichtig nachstrebt. Diese Ziele sind nicht die der Klassiker und berühren sich auch nur in Nebenzügen mit denen der eigentlichen Romantik. Die äußere Form seiner Dramen bleibt die überlieferte — wenn sein Blankvers auch etwas holprig klingt — auch im dramatischen Aufbau unterscheidet er sich nicht allzu stark, und doch ist der Geist seiner Dichtung „romantisch", d. h. zunächst streng individuell, Ausdruck seines eigenen, sehr persönlichen Empfindens, das von dem Streben der Klassiker, allgemeiner gültige Typen zu schaffen, weit entfernt ist.

Am ehesten „romantisch" im gewöhnlichen Sinne berührt sein Erstlingswerk „Die Familie Schroffenstein" mit seinem unerbittlich waltenden, menschlichem Begreifen nicht zugänglichen Schicksal, das sich in unberechenbarem, gehäuftem Zufall auswirkt; kleistisch ist, daß trotzdem diese Menschen ganz auf sich selbst stehen und nicht daran denken, sich hinter irgendwelchem Fluch, der auf ihnen laste, zu verstecken. Der Grundgedanke stammt aus „Romeo und Julia": die Liebe der Kinder aus tödlich verfeindeten Geschlechtern. Kleist hat die Lage noch dadurch verwickelt, daß beide Familien Zweige desselben Geschlechts sind; da durch Erbvertrag nach dem Aussterben der einen Linie die andere den Gesamtbesitz erben soll, belauern sie sich gegenseitig, selbst in das Verhältnis der Liebenden spielt das Mißtrauen hinein. Als Peter von Rossitz tot aufgefunden wird, glaubt man sofort, er sei von

den Verwandten ermordet, die Blutrache beginnt, und Agnes, die Tochter der verhaßten Sippe, soll selbst ihr Geschlecht nicht schützen. Zu spät erfährt Ottokar, ihr Geliebter, daß sein Bruder verunglückt, nicht ermordet sei — er eilt, die Geliebte zu retten, und da er sieht, daß ihr Versteck seinem Vater verraten ist, wechselt er in einer schwül-sinnlich gefärbten Szene mit ihr die Kleider. So wird er selbst von seinem Vater und die jammernde Agnes von ihrem Vater, der zur vermeintlichen Rache herbeigeeilt ist, niedergestoßen. Über den Leichen der Kinder versöhnen sich die Sippenhäupter; aber während Shakespeares entsprechenden Schluß die Gewalt einer allen Schranken trotzenden reinen Liebesleidenschaft überstrahlt, fehlt solche Erhebung der mit grausamer Wollust Schrecknis über Schrecknis häufenden Dichtung Kleists.

Doppelt heiter nimmt sich neben solcher Fülle des Entsetzens die breite niederländische Behaglichkeit des „Zerbrochenen Kruges" aus. Der Dorfrichter Adam hat dem leichtgläubigen Evchen vorgeschwindelt, ihr Schatz würde zum Dienst in den Kolonien gepreßt werden, wenn er nicht seinen mächtigen Einfluß für ihn geltend mache. So hat er sich abends ins Schlafzimmer des Mädchens gedrängt, um angeblich dort die Befreiungsurkunde auszustellen; dort hat ihn aber der Bräutigam abgefaßt und in der Dunkelheit erbärmlich zugerichtet. Dabei ist denn ein schöner Krug in Trümmer gegangen, und am nächsten Morgen sucht die erboste Mutter Gerechtigkeit — bei dem Verbrecher selbst. Da der Gerichtsrat Walter zur Revision erschienen ist, muß Adam wohl oder übel die Untersuchung führen, und so sehr er sich auch Mühe gibt, den wahren Sachverhalt zu verschleiern, kann er trotz aller Ränke und Schliche nicht verhindern, daß die Wahrheit herauskommt.

Ist hier trotz der Versform das wirkliche Leben mit realistischer Treue nachgebildet, die in charakteristischen Einzelheiten förmlich schwelgt, so sind alle übrigen Dramen Kleists auf einen höheren Ton gestimmt. Nur die glänzend durchgeführte „analytische" Technik (die undurchschaubare Lage des Anfangs klärt sich allmählich vor den Augen der Zuschauer auf) erinnert auch im „Zerbrochenen Krug" an das Vorbild der Antike, freilich gleich an ihr gefeiertstes Meisterwerk: den „König Ödipus" des Sophokles.

Den gleichen Wettkampf sollte auch „Robert Guiscard" aufnehmen, und wenn Schiller sich für sein antikisierendes Schicksalsdrama mühsam genug eine künstliche Welt aufbauen mußte, so fand Kleists genialer Blick in der Pest eine dem antiken Schicksal verwandte, auch nach unserm Empfinden unausweichliche und unüberwindliche Macht. Der Normannenherzog Guiscard lagert vor den Wällen von Byzanz, aber an dem stolzen Heere frißt die Seuche, und der einzige Halt der Verzagten ist ihr Herzog, der, ohne daß sie es ahnen, selbst schon von der Krankheit ergriffen ist.

„Amphitryon" gibt sich zunächst als eine Bearbeitung von Molières „Amphitryon", mittelbar damit von Plautus, ist aber seinem Geiste nach himmelweit von den Vorbildern verschieden. Plautus gibt eine derbe Verwechslungsposse, die nur durch den mythologischen Hintergrund eine höhere Würde erhält, bei Molière ist sinngemäß für Jupiter Ludwig XIV. einzusetzen, und dem betrogenen Ehemann bleibt nichts weiter übrig, als gute Miene zum bösen Spiel zu machen. Was Kleist an dem alten Stoffe anzieht, ist nicht die Frage, wie sich Amphitryon mit dem göttlichen Nebenbuhler abfindet, sondern wie die keusche Alkmene es trägt, daß ihr reinstes Gefühl zwiespältig geworden ist: unwissentlich hat sie dem geliebten Gatten die Treue gebrochen; der aber ihre Seele so in Verwirrung brachte, ist der höchste Gott, dessen Herablassung zu einer Sterblichen reine Seligkeit bedeuten müßte. Schon Goethe erkannte richtig, daß „das Stück nichts Geringeres enthält als die Deutung der Fabel ins Christliche, die Überschattung der Maria vom Heiligen Geist", und lehnte freilich gerade deshalb die Dichtung ab.

Auf den „Knien seines Herzens" überreichte Kleist dem Olympier die Zeitschrift, welche die ersten Proben seiner „Penthesilea" enthielt — Goethe wandte sich noch schroffer ab, wahrlich nicht nur wegen der Schwierigkeit einer Aufführung, sondern weil seinem Klassizismus, seiner Vorstellung von der edlen Einfalt und stillen Größe des Griechentums, diese Wiederbelebung der Antike schier unerträglich sein mußte. Die Amazonenkönigin liebt Achill, hofft ihn im Kampf zu bezwingen und nach der Sitte ihres Volkes als Geliebten mit sich in die Heimat zu führen. Aber sie unterliegt in der Schlacht und verliert über dieser Ent-

täuschung das seelische Gleichgewicht. Als sich Achill, der das Geheimnis erfahren hat, ihr ungewaffnet zum Scheinkampf stellt, hetzt sie in wilder Raserei die Meute auf ihn und schlägt selbst die Zähne in den blutenden Leib. Zu spät erkennt sie, was sie getan, und voll Gram tötet sie sich selbst in gewaltiger Willensanspannung durch den Entschluß zu sterben. Im Kleide der antiken Fabel steckt eigenstes Erlebnis: nach einem höchsten Ziel ringt Penthesilea; Kleists eigenes Wollen war nicht geringer gewesen und hatte ihn ebenso an die Grenze des Seins geführt.

Das Gegenbild und doch die Schwester der im Liebeswahnsinn den Geliebten wie sich selbst vernichtenden Heldenjungfrau ist das bedingungslos ihrem „hohen Herrn" wie eine Sklavin ergebene Käthchen („Käthchen von Heilbronn oder die Feuerprobe"). Seitdem sie den Grafen Wetter vom Strahl zum erstenmal gesehen, folgt sie ihm auf Schritt und Tritt, trotz aller Bitten ihres alten Vaters, der den Grafen als Zauberer beim Femgericht verklagt, obwohl der Geliebte sie schließlich mit der Peitsche bedroht, obwohl er in die Netze der erzkoketten Kunigunde fällt. Geheimnisvolle Himmelsmächte schützen sie; die Verworfenheit Kunigundes offenbart sich — etwas sonderbar — und schließlich stellt sich — nicht minder sonderbar — heraus, daß Käthchen gar nicht die Tochter des Heilbronner Waffenschmieds, sondern des Kaisers selbst ist. Damit schwindet auch das letzte Hindernis ihrer Vereinigung mit dem schon durch ihre wunderbare Rettung aus der brennenden Burg (die Feuerprobe) besiegten Geliebten. So ist das gesamte Rüstzeug des altbeliebten Ritterstücks aufgeboten und hat zum Erfolg des Dramas sicher wesentlich beigetragen; sein Reiz liegt aber in der geheimnisvoll-dichterischen Verklärung der vollständigen Selbstvergessenheit reiner Mädchenliebe, die freilich aus einem durchaus krankhaft überreizten Gefühlsleben erwächst.

Den Befreier Germaniens vom Römerjoch haben seit Hutten zahlreiche vaterländisch gesinnte Dichter besungen, Kleist benutzt den alten Stoff nur als Maske: als geschichtlicher Germanenhäuptling würde sein Armin, der sich selbst mit dem Perserschah vergleicht, kaum bestehen können. Aber dieser Armin steht in Wirklichkeit für das Preußen nach 1807, Marbod für Österreich, die Römer sind die Franzosen, und in den anderen Germanen-

fürsten sollten sich die Rheinbundstaaten erkennen, nicht zuletzt sollten die Schwaben bei dem Ubier Aristan, dem Hermann mit so grimmigem Behagen den Kopf vor die Füße legen läßt, an ihren den deutschen Patrioten in der Seele verhaßten König von Napoleons Gnaden denken. Und wenn sonst der hinterlistige Verrat Armins den Stein des Anstoßes bildet, über den seine Verherrlicher nicht glatt hinwegkommen, so ist hier gerade die Absicht des Dichters zu zeigen, daß gegen die Übergewalt des Landesfeindes jedes Mittel recht ist: offene Gewalt wie Verrat, Hinterlist, Bruch des Völkerrechts und Gesandtenmord. Und wenn die Frauen den glatten Schmeichelworten der neuen Römer vertrauensselig ihr Ohr geliehen haben, sollen auch sie diese Schmach in Blut abwaschen; sei es selbst in pervers-grausamster Rache wie Thusnelda, die den galanten Ventidius zum Stelldichein mit der cheruskischen Bärin ladet („Die Hermannsschlacht").

Nur brennende Verzweiflung konnte dies Evangelium der Rache predigen; als die krankhafte Aufregung und mit ihr die Hoffnung auf einen allgemeinen Volksaufstand nach spanischem Vorbild gewichen war, blieb die letzte Hoffnung der Vaterlandsfreunde der brandenburgisch-preußische Staat. Ihn feiert Kleists letztes Drama in der Person seines Gründers. Machtvoll ragt die wuchtige Gestalt des Großen Kurfürsten aus der Reihe seiner Feldobersten, unter denen doch ein Kottwitz ist, der alte Haudegen mit dem prächtig jugendlichen Feuer — neben ihnen erscheint der Träumer und Heißsporn, nach dem das Stück genannt ist, als unreifer Knabe. Als der Kurfürst über den Sieger von Fehrbellin das Kriegsgericht beruft und der Prinz von Homburg statt des Lorbeerkranzes das offene Grab winken sieht, packt ihn zunächst nervöse Todesangst. Aber die bittere Erkenntnis, daß der Kurfürst im Rechte ist, schmiedet ihn zum Mann, er beugt sich dem Urteilsspruch, und nun kann ihm der Fürst verzeihen und Lorbeer und Braut als Siegespreis überlassen („Prinz Friedrich von Homburg").

Wehe, mein Vaterland, dir! Die Leier zum Ruhm dir zu schlagen,
Ist, getreu dir im Schoß, mir, deinem Dichter, verwehrt —

schrieb Kleist in die Handschrift der „Hermannsschlacht", und wohl durfte er sich bitter beklagen! Wer hatte sein rastloses

Streben anerkannt? Goethe, dem seine vulkanische Natur von Grund zuwider war, wandte sich vornehm von ihm ab, Brentano urteilte: „Der arme, gute Kerl, seine poetische Decke war ihm zu kurz“, und ein unbedeutender Epigone wie Körner durfte von dem „überspannten, flachen Wesen des Preußen“ reden. Spät erst erkannte man, daß in ihm die stärkste dramatische Begabung seiner Zeit zerbrochen war: von der idealen Allgemeinheit Schillers bog er — vielleicht allzu schroff — zum Charakteristischen um und arbeitete damit dem künftigen Realismus vor. Wohl war es ihm nicht vergönnt, sich rein und voll auszugeben, wohl drängt sich als bedenklich romantischer Zug die Vorliebe für Schauerliches und Grauenhaftes, für die „Nachtseiten“ der Menschennatur, auch noch in seine besten Schöpfungen (der magnetische Schlaf und die Dämmerzustände Käthchens wie des Prinzen von Homburg, die krankhafte Grausamkeit Penthesileas wie des blonden Thuschens); sein Ruhm bleibt, daß er aus dem Schillerschen Problemkreis von Freiheit und Notwendigkeit den Weg fand zu einem neuen Drama, das den einzelnen in der Besonderheit seiner Leidenschaft und seines Schicksals darstellt, und trotz aller Hemmnisse seines dichterischen Erdenwallens das verzehrende Feuer der „Penthesilea“, das derbe Behagen des „Zerbrochenen Kruges“, der vom besten preußischen Geiste getragene Schwung des „Prinzen von Homburg“ haben nicht ihresgleichen im deutschen Drama

Der Lorbeer der Bühne, nach dem Kleists fieberheiße Hand vergebens langte, fiel anderen, darunter auch viel kleineren Geistern, fast mühelos in den Schoß. Zwar der Ostpreuße Z a c h a r i a s W e r n e r (1768—1823) war ein wirklicher Dichter, ein sonderbares Gemisch aus hoher, vor allem dramatischer Begabung und liederlicher Sinnlichkeit. Seine religiös-mystisch gefärbten, geschichtlichen Dramen, in denen er den Untergang der Templer („Die Söhne des Tals“ 1803), die Reformation („Martin Luther oder Die Weihe der Kraft“ 1806 aufgef.) und die Bekehrung seiner preußischen Heimat zum Christentum („Das Kreuz an der Ostsee“ 1806) behandelte, entsprechen trotz noch so ausschweifender Einzelheiten im ganzen dennoch den dramatischen Begriffen der Zeit, und so erreichten die ersten beiden das von Kleist vergeblich ersehnte Ziel, die Aufführung am Berliner Theater — 500

Taler zahlte Iffland für „Luther". Aber nicht durch diese Werke noch eine Reihe anderer geschichtlicher Dramen ist Werner für die Geschichte des Dramas bedeutsam geworden, sondern durch den Einakter „Der 24. Februar" (1809), von dem die berüchtigten Schicksalsdramen ausgingen. Schiller hatte den „Wallenstein" aufgebaut auf dem Gegensatz zwischen Notwendigkeit und Freiheit oder Schicksal und Menschenwillen, der gewaltige Eindruck des „König Ödipus" hatte ihn bewogen, um der tragisch-mächtigen Vorstellung des waltenden Schicksals willen eine halbgriechische Welt aufzubauen; deren Menschen vom Glauben an Orakel, Träume, verderbenwirkende Flüche beherrscht sind; Werner führt den Begriff in die Gegenwart ein: die Macht, die bei ihm schaltet, könnte Zufall heißen, wenn nicht eine unerklärbare, undurchsichtige Gesetzmäßigkeit hinter ihr verborgen schiene, deren Deutung nirgends auch nur versucht wird. Der 24. Februar ist eben ein Unglückstag für die Familie Kuruth, an dem einst der Großvater mit einem Fluch auf den Lippen gestorben ist, der Bruder die kleine Schwester abgeschlachtet hat und nun auch die Eltern den heimkehrenden Sohn aus Habgier ermorden. Zur Häufung des Grauenhaften, zur Erregung schauerlicher Ahnungen und angstbeklemmter Spannung läßt Werner mit klug berechneter Kunst alle Mittel der Bühne spielen: um die einsame Alpenhütte heult der Sturm, die Nacht bricht herein, das blutbefleckte rostige Messer stürzt klirrend zu Boden. Die eigentliche Fabel ist nur eine alte Schauergeschichte, die schon Lillo dramatisiert hatte („Fatal Curiosity"), das Entscheidende ist die stimmungsvolle Aufmachung und die meisterhaft durchgeführte „analytische" Technik, die Schritt für Schritt die Greuel der Vergangenheit enthüllt.

Der glänzende Erfolg Werners mußte zur Nachahmung reizen. Der Weißenfelser Rechtsanwalt Adolph Müllner (1774 bis 1829) suchte die Schrecknisse des 24. durch einen „29. Februar" (1812) zu überbieten. An Stelle der bloßen Ermordung eines Unbekannten, in dem die Eltern zu spät den Sohn erkennen, tritt hier die bewußte Ermordung des Sohnes durch den Vater, der, ohne es zu ahnen, die eigene Schwester geheiratet hat und dadurch, ohne es zu wollen, den jähen Tod seines Vaters verursacht hat. Um die peinigende Wirkung noch zu erhöhen, muß das

Kind selbst den Vater zum Morde drängen; zum Schluß gibt es noch einen widerlichen Preis des Schafotts als Sühnealtar. Wie wenig innerlich begründet diese ganze Anschauung beim „Dichter" war, zeigt die Bühnenbearbeitung („Der Wahn"): da stellt sich im letzten Augenblick heraus, daß der brave Förster und seine Frau doch keine Geschwister sind, und so können sie und ihr Junge nach all dem Schauerspuk vergnügt weiterleben. — Höher noch stellten die Zeitgenossen Müllners zweites Schicksalsdrama: „Die Schuld" (1813): Hugo von Örindur hat Elvira, die Witwe seines Freundes Carlos, geheiratet und mit ihrem Sohn nach Dänemark heimgeführt. Carlos' Vater Don Valeros hat entdeckt, daß sein Sohn ermordet ist, und will ihn rächen. Carlos und Hugo sind in Wirklichkeit aber Zwillingsbrüder, Hugo hat Elviren verführt und deshalb den Freund (Bruder) ermordet. Fast kommt es noch zum Zweikampf zwischen Vater und Sohn, das Motiv der Blutschande wird im Verhältnis Hugos zu seiner angeblichen Schwester wenigstens angedeutet, zum Schluß erstechen sich Elvira und Örindur, während die Uhr die Mitternacht ankündet und Elviras Harfe leise verhallend niedersinkt. Und all dem Furchtbaren liegt schließlich zugrunde der Fluch einer Zigeunerin, der Karls und Hugos Mutter während ihrer Doppelschwangerschaft ein Almosen verweigert hat! — Von den Nachfolgern Müllners ist allenfalls Ernst von Houwald (1778 bis 1845) zu nennen, der nach dem langatmigen Künstlerdrama „Das Bild" (1820) auch noch ein Schicksalsdrama „Der Leuchtturm" (1821) verfaßte: es bleibt hinter Müllners wenigstens technisch durchaus befriedigenden Werken zurück. — Auch Heinrich Heine (1797—1856) schrieb außer dem romantischen Maurendrama „Almansor" eine Schicksalstragödie „Ratcliff" (1823), die Mascagni zu einer Oper anregte; mit ihren Nebelgestalten und dem edlen Räuber als Titelhelden ist sie durchaus undramatisch. Von Grillparzers „Ahnfrau" wird noch zu reden sein.

Schnell wie die Gattung emporgeblüht war, verschwand sie auch wieder; Feinschmecker mögen ihr heute am ehesten noch dafür danken, daß sie die witzige Verspottung durch Platen herausgefordert hat. August Graf von Platen-Hallermünde (1796 bis 1835), in der Form durchaus Klassizist, ist als Dramatiker ein reiner Romantiker. Er hatte als Schüler Tiecks und ganz in

dessen Stil mit dem „Gläsernen Pantoffel“ (1823) und dem „Schatz des Rhampsinit“ (1824) begonnen; durch die Nachahmung des großen attischen Spötters hoffte er jetzt eine neue Gattung zu schaffen. Aber seine beiden aristophanischen Komödien („Die verhängnisvolle Gabel“ 1826, „Der romantische Ödipus“ 1829) sind wesentlich Tiecksche Literaturkomödien geblieben, deren mächtig-tönende „Parabasen“ noch dazu aus dem dramatischen Rahmen herausfallen. Was Aristophanes einst zum größten Komiker Athens gemacht hatte: die rücksichtslose Freiheit der Rede auch dem im Staate Mächtigsten gegenüber, war im vormärzlichen Deutschland gar nicht einmal denkbar — auch Robert Prutz, der in seiner „Politischen Wochenstube“ (1843) wenigstens den Versuch macht, den deutschen Jammer in der Weise des Aristophanes zu geißeln, bleibt im wesentlichen in allegorischen Allgemeinheiten stecken — die noch so ängstliche Nachbildung der Form kann dafür nicht entschädigen.

Platens Spott richtet sich im „Romantischen Ödipus“ vornehmlich gegen Immermanns „Cardenio“ und „Trauerspiel in Tirol“, die er freilich nur vom Hörensagen kannte. So wird man den tüchtigen Magdeburger nicht mit seinen Augen anzusehen brauchen und kann doch zugeben, daß Karl Immermann (1796 bis 1840) kein großer Dramatiker war. Nach gänzlich mißlungenen Jugendwerken („Das Tal von Ronceval“) versuchte er sich an dem schon von Gryphius und Arnim (in „Halle und Jerusalem“) bearbeiteten Schauerstoff „Cardenio und Celinde“, ohne das Widerliche des Gegenstandes besiegen zu können. Seine geschichtlichen Trauerspiele („Friedrich II.“ 1828, die Trilogie „Alexis“ 1832) kranken wie seine Andreas-Hofer-Tragödie „Das Trauerspiel in Tirol“ (1828), der auch die Bearbeitung von 1834 nicht helfen konnte, an der Einmischung einer freierfundenen Liebeshandlung, die sich nicht mit den geschichtlichen Bestandteilen verschmilzt. Immermanns Hauptverdienst liegt nicht in seinen eigenen Dramen, sondern darin, daß er, während er das Düsseldorfer Theater leitete (1834—37), mit verhältnismäßig geringen Mitteln eine Musterbühne schuf, deren Schauspieler sich als Diener am Wort und Werk zu betrachten lernten. Dort in Düsseldorf gewährte er auch dem verbummelten Grabbe eine letzte Wirkensmöglichkeit, freilich ohne ihn retten zu können.

Christian Dietrich Grabbe (1801—36), der Sohn eines Detmolder Zuchthausaufsehers, von ungebändigter Genialität und frühzeitig dem Trunk ergeben, erregte schon mit seinem wilden Erstling „Herzog Theodor von Gothland“ (1822) das Entsetzen Tiecks, dessen Einfluß die tolle Komödie „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“ und noch ein so spätes Werk wie „Aschenbrödel“ verraten. Gewaltig überreiztes Wollen, das an den größten Aufgaben sich versucht, aber sich allzu leicht an den Hauptumrissen genügen läßt, zeigt das Bruchstück „Marius und Sulla“. Dann versucht Grabbe, zwei so auseinanderstrebende Charaktere wie „Don Juan und Faust“ (1829) in einem Drama zusammenzuschweißen. Beide lieben Donna Anna, Faust entführt sie in ein Zauberschloß auf dem Montblanc und überliefert sich dem Teufel, da er Anna wohl töten, aber ihre Liebe nicht gewinnen kann. Don Juan bleibt auch durch die Nachricht vom Tode der Geliebten unerschüttert sich treu trotz der Mahnungen des steinernen Gastes — der Teufel erwürgt ihn und will ihn in der Hölle mit Faust an ein Rad schmieden, da beide in Wirklichkeit nur auf verschiedenen Wegen nach demselben Ziel getrachtet hätten. Auf dem Gebiete des geschichtlichen Dramas verkündete Grabbes Schrift „Wider die Shakespearomanie“ (1827) den Ruhm Schillers: auf seiner Bahn, nicht auf derjenigen der englischen Königsdramen, gelte es „eine dramatische, konzentrische und dabei die Idee der Geschichte wiedergebende Behandlung“ zu erreichen bei möglichster Einfachheit und Klarheit in Wort, Form und Handlung und nationalem Stoff. In der Tat zeichnen sich Grabbes zwei Hohenstaufendramen „Friedrich Barbarossa“ (1829) und „Kaiser Heinrich VI.“ (1830) mit der gewaltigen Gestalt des alten welfischen Löwen durch eine Geschlossenheit aus, wie er sie früher nie erreichte, und doch beruht die Wirkung, die ihm beschieden war, zumeist auf dem wieder eigenwillige Wege gehenden „Napoleon oder die hundert Tage“ (1831). Zwar sprengt hier wie im „Hannibal“ (1835) das Streben des Dichters, die gesamte Geschichte wiedergeben zu wollen, das dramatische Gefüge, aber ein machtvoller Realismus füllt die Szenen mit schier unerhörtem Leben. Packend weiß der Dichter das bunte Gewühl der Pariser Straßen vor der Rückkehr des Kaisers 1815 und das Treiben auf dem Markte von Karthago, als die Siegesbotschaft von Cannä eintrifft, zu

schildern; groß gedacht ist auch der Gegensatz des einsamen Genies zu der wimmelnden Masse der Kleinen, an deren Zahl und Gleichgültigkeit es doch zugrunde gehen muß; aber dieser Realismus überschlägt sich wiederum zu einer phantastischen Verdeutlichung, wenn die Schlachten von Ligny und Waterloo sich auf der Bühne abspielen und dem Befehl des einen Feldherrn der Gegenbefehl des andern antwortet. Dieselbe Art, freilich verwilderter, zeigt „Die Hermannsschlacht“ (1836), die Hermann, Thusnelda und ihre cheruskischen Mannen als westfälische Bauern darstellt und in einer Fülle von bezeichnenden, bisweilen komisch wirkenden Einzelheiten schwelgt.

Mit Grabbe zusammen pflegt man Georg Büchner (1813 bis 1837) zu nennen: auch er opferte noch gelegentlich der Romantik (in dem wie fast alle seine Werke nachgelassenen Lustspiel „Leonce und Lena“), auch er opferte dem Wunsch nach einer wirklichkeitstreuen Kunst die Geschlossenheit der Form, auch ihm war kein Wort zu derb, wenn es der Wahrheit des Charakters und der Lage zu entsprechen schien. Eigen erlebt war der heiße Atem revolutionärer Leidenschaft, der durch die regellos aneinandergereihten Szenen von „Dantons Tod“ (1835) weht; noch viel mehr aber wirkt als Vorläufer späterer Kunst die auf tiefem Mitleid beruhende Einfühlung in die dumpfe Seele eines schlichten Menschen, der zum Eifersuchtsmörder wird („Wozzeck“).

Während im „Reich“ so der dramatische Nachwuchs sich von der Romantik abwendete, entfaltete sie in Österreich eine ihrer holdesten Blüten in der heiteren Märchenkunst des Wiener Volksdramatikers Ferdinand Raimund (1790—1836). Freilich mit der literarischen Richtung der älteren oder jüngeren Romantiker hatte der Schauspieler am Leopoldstädtischen Theater nichts zu tun. Er stand in der Überlieferung seiner heimischen Bühne, die sich durch Gottscheds Theaterreform höchstens den Namen des Hanswurst hatte rauben lassen; seit dem „Vater der Wiener Lokalposse“ Philipp Hafner (1731—64) hatte ihm eine ganze Reihe zum Teil äußerst fruchtbarer Theaterdichter (u. a. Perinet, Karl Meisl, der über 200 Stücke schrieb) als Kasperl, Thaddädl, Staberl eine fröhliche Urständ verschafft — Raimund wurde der klassische Vollender dieser bodenständigen dramatischen Dichtung. Singspiel, Märchenkomödie und harmloser Ulk vereinen sich zu

einer behaglichen Mischung von echtem Humor und glücklich-volkstümlicher Gestaltungskraft („Der Barometermacher auf der Zauberinsel“ 1823, „Der Diamant des Geisterkönigs“ 1824, „Der Bauer als Millionär“ 1826). Unglücklicherweise strebte Raimund nach vornehmeren Lorbeeren („Die gefesselte Phantasie“ 1826, „Moisasurs Zauberfluch“ 1827, „Die unheilbringende Krone“ 1829) und verscherzte sich so zweimal die Gunst der Wiener, die er freilich beide Male zurückgewann („Der Alpenkönig und der Menschenfeind“ 1828, „Der Verschwender“ 1833). Trotz dieser Erfolge blieb er mit der Welt zerfallen; er glaubte sich zum Tragiker berufen und litt schwer an den Erfolgen seines frivolen, zwar witzigen, aber durch seinen Witz die anmutig-phantastische Welt Raimunds erbarmungslos auflösenden, damit freilich auch künftige Wirklichkeitsschilderung vorbereitenden Nebenbuhlers Johann Nestroy (1802—62). Der Schöpfer einer heiteren Märchenwelt starb durch Selbstmord. Der starke Beifall, den er in allen Kreisen Wiens gefunden hatte, erweist, daß in dieser Stadt noch ein engerer Zusammenhang zwischen dramatischer Kunst und einem großen Publikum vorhanden war, und so verstehen wir, daß auf diesem Boden auch der einzige von der Romantik ausgehende große Dramatiker erwuchs, der wenigstens zeitweilig auch auf der Bühne Erfolge errang.

Grillparzer.

Franz Grillparzer (geb. 15. Januar 1791 in Wien), der Sohn eines aufgeklärten Rechtsanwalts, verlor schon 1809 den Vater. Um die schwer nervenleidende Mutter und die jüngeren Geschwister zu unterstützen, war er gezwungen, sich als Hauslehrer durchzuschlagen, bis er 1813 zunächst unbesoldet in den Staatsdienst trat. Frühzeitig versenkte er sich in das Studium der spanischen Dramatiker, zuerst Calderóns, dann vor allem Lopes; seine Arbeit an der Übersetzung von Calderóns „La vida es sueño“ führte zur Freundschaft mit dem Moretobearbeiter Schreyvogel (West), dem Dramaturgen des Burgtheaters. Dieser vermittelte auch 1817 die Aufführung der „Ahnfrau“, des ersten selbständigen großen Dramas. Der überreizten Romantik dieser Schicksalstragödie wandte Grillparzer aber schon mit dem nächsten Drama den Rücken: „Sappho“ (1818) behandelt den Zwiespalt

zwischen Liebe und Künstlertum auf hellenischem Boden in der Form des klassischen Dramas. Dann begann er die gewaltige Trilogie „Das goldene Vlies" (1818—20), aber der plötzliche Tod seiner Mutter in einem Wahnsinnsanfall erschütterte ihn so tief, daß er die Arbeit abbrechen und nach Italien gehen mußte. Sein Gedicht „Auf die Ruinen des Campo vaccino" verstimmte durch seinen als unchristlich empfundenen Schluß den ihm bisher freundlich gesinnten Hof und verdarb ihm die künftige Beamtenlaufbahn — trotz des guthabsburgischen Patriotismus in „König Ottokars Glück und Ende" (1825), trotz der übertriebenen Königstreue seines Bancbanus („Ein treuer Diener seines Herrn" 1828). Auch die Gunst des Publikums begann zu schwanken: einen großen Erfolg errang zwar noch seine Hero und Leander-Tragödie („Des Meeres und der Liebe Wellen" 1831), auch der stille Ergebenheit predigenden Traumdichtung („Der Traum ein Leben" 1834) stimmte man, wennschon nach einigem Zögern, zu; gänzlich versagte aber die Zuhörerschaft an dem barocken Humor seiner Germanendarstellung in dem prächtigen Lustspiel „Weh' dem, der lügt!" (1838). So zog sich der Dichter, den auch persönliches Leid, sein auf Gemütsanlage beruhendes unklares Verhältnis zur Frauenwelt, besonders seiner „ewigen Braut" Kathi Fröhlich, früh verbittert hatten, gekränkt von der Bühne zurück. Auch als nach der Revolution von 1848 Heinrich Laube die Stücke des Halbvergessenen wieder auf die Bühne brachte, hörte er nicht auf zu grollen; zu spät kamen erst recht die Ehrungen, die ihm sein achtzigster Geburtstag von allen Seiten Deutschlands eintrug. Zu seinen Lebzeiten veröffentlichte er nur noch das Bruchstück einer unvollendeten Tragödie „Esther"; aus seinem Nachlaß (gest. 21. Januar 1872) erschienen drei vollendete Dramen („Ein Bruderzwist in Habsburg", „Die Jüdin von Toledo", „Libussa").

„Die Ahnfrau" ist trotz aller Einwendungen des Dichters eine Schicksalstragödie voll wirkungsvoll gesteigerter Schrecknisse: Vatermord und Geschwisterliebe, dazu noch als besonders spannende romantische Würze die „weiße Frau". Die Ahnfrau des Geschlechts der Borotin ist als Ehebrecherin von ihrem Gatten erdolcht worden und ist verdammt, als Gespenst ihre Nachkommen zu warnen und zu schrecken, bis der letzte des sündenbefleckten Stammes dahin ist. Nun hat der letzte Borotin nur noch eine

Tochter Bertha, sein einziger Sohn soll als Knabe ertrunken sein. Im einsamen, sturmumtosten Schloß sucht ein angeblich von Räubern verfolgter Jüngling Zuflucht; Bertha erkennt in ihm ihren Retter aus Lebensgefahr und Geliebten Jaromir, und der Vater ist bereit, den Bund zu segnen. Soldaten dringen ein: sie haben die Räuber bis ins Schloß verfolgt, und der alte Borotin stellt sich selbst an ihre Spitze. Aber Jaromir ist in Wirklichkeit der Räuberhauptmann; verwundet reißt er die Schicksalswaffe, den Dolch, mit dem einst die Ahnfrau gerichtet worden ist, an sich und verwundet den alten Borotin tödlich. Ein Räuber enthüllt dem Sterbenden, daß er ihm einst aus Rache den Sohn entführt hat und daß Jaromir dieser Sohn ist. Borotin stirbt vor Entsetzen, Bertha bricht in Jammer das Herz; Jaromir aber trifft in der unterirdischen Kapelle nicht, wie er annimmt, die Geliebte, sondern die Ahnfrau, und in den Armen der Urmutter findet auch er endlich Frieden.

In ganz anderer Welt sind wir in „Sappho". Die große Dichterin geht zugrunde, weil ihr Schicksal in ihr liegt: sie ist zu hochentwickelt, um dem Leben gewachsen zu sein. Sie entbrennt in Liebe zu dem unbedeutenden Jüngling Phaon. Er folgt ihr in ihre Heimat; aber daß seine Verehrung keine Liebe ist, zeigt sich sofort bei dem Zusammentreffen mit Melitta, Sapphos holder Sklavin. Eifersüchtig will Sappho Melitta entfernen; als Phaon dies hindert und mit Melitta entfliehen will, wird er zwar von den lesbischen Fischern zurückgeschleppt, aber Sappho erkennt, daß sie nicht zugleich ewigen Ruhm und irdisches Glück hätte begehren dürfen. Sie dankt den Göttern für all die hohen Gaben, die sie ihr verliehen, segnet die Liebenden und stürzt sich vom Felsen ins Meer.

Die Trilogie „Das goldene Vlies" schlägt gewissermaßen eine Brücke zwischen den Gegensätzen der ersten beiden Dramen: sie umspannt die romantisch-barbarische Welt von Kolchis und die griechisch-klassische von Hellas. An die Stelle des Schicksalsfluches tritt ein Sinnbild: Grillparzer selbst verglich das Vlies mit dem Nibelungenhort, der dem Besitzer Verderben bringt; aber es steht als „sinnliches Zeichen des mit Begierde Gesuchten, mit Unrecht Erworbenen" — mit den verhängnisvollen Dolchen usw. der Schicksalstragödien hat es nichts mehr zu tun. In der

ersten Abteilung („Der Gastfreund“) erliegt Phrixos, der das Vlies, einem Traum folgend, aus dem Tempel zu Delphi raubte, der barbarischen Hinterlist seines Gastfreundes, des Kolcherkönigs Aietes. Sterbend flucht er dem Mörder: das Vlies „soll niederschaun auf seiner Kinder Tod“. — Jason und die Argonauten verlangen das Vlies zurück. Aietes' zauberkundige Tochter Medea verrät, von Jason bezwungen, ihm zuliebe Vater und Heimat. Sie zeigt dem Geliebten den Weg zum Wundervlies und folgt ihm, obwohl er ihren Bruder besiegt und gefangen fortschleppen will. Absyrtus stürzt sich in die Flut, und dem verzweifelnden Vater hält Jason das blutbefleckte Vlies entgegen („Die Argonauten“). — Auch an den neuen Besitzern rächt sich die Schuld der Vergangenheit: Unglück heftet sich an ihre Sohlen, und in dem heiteren Griechenland gleicht Medea, unter den Kolchern eine Lichtgestalt, einer finsteren Barbarin. Dieser Gegensatz und die Erinnerung an die Vergangenheit töten Jasons Liebe, die von Anfang an kaum verhüllter Egoismus war; er ist bereit, die Mutter seiner Kinder einem neuen Bunde mit Kreusa, der Tochter des korinthischen Herrschers, zu opfern. Da erwacht das Bewußtsein einstiger Größe in der gehetzten Heldin. Sie ermordet ihre Kinder, und ihre Hochzeitsgaben töten die neue Braut. Den verzweifelten Jason heißt sie dulden und büßen, sie selbst will das Vlies nach Delphi zurückbringen, woher es Phrixos einst geraubt hat, und ihr Haupt den Priestern zum Opfer darbieten („Medea“).

„König Ottokars Glück und Ende“, ebenfalls eine Tragödie vom Fall rücksichtslosen Machtstrebens, bringt nach zahlreichen vorausgegangenen Anläufen an anderen Stoffen die Hinwendung zum geschichtlichen Drama. Ein Napoleondrama hatte Grillparzer ursprünglich geplant, und im Ottokar des Anfangs ist Napoleon noch unverkennbar. Eindrucksvoll steht dem leidenschaftlichen, hochfahrenden Böhmen die schlichte Größe Rudolfs von Habsburg gegenüber; leider scheitert jener nicht so sehr an dem überlegenen Gegner als an der inneren Zerrüttung, in die er verfällt, als er aus selbstsüchtigen Gründen sich von seiner Gattin lossagt. Nach der ersten Demütigung vor dem neuen Kaiser verliert Ottokar den Glauben an sich; sein später Versuch, Rudolf mit den Waffen in der Hand gegenüberzutreten, ist

nur ein letztes Aufflackern. Am Sarge der von ihm verstoßenen ersten Gattin bricht er zusammen, und der letzte Kampf mit Merenberg gibt dem schon Zerbrochenen nur noch den Gnadenstoß.

„Ein treuer Diener seines Herrn“ behandelt die beispiellose Treue des Palatins Bancbanus, die schon Hans Sachs dramatisiert hatte und die in letzter Zeit erst einem der Begründer des ungarischen Dramas: Joseph Katona (1790—1830), den Stoff zu einer der gefeiertsten Tragödien der magyarischen Literatur gegeben hatte („Bánk bán“ 1821), wovon Grillparzer freilich nichts ahnte. Ist das Drama des magyarischen Tragikers im wesentlichen national bedingt und verrät es vor allen Dingen eine ausgeprägt deutschfeindliche Gesinnung, so kommt es Grillparzer ausschließlich auf den Charakter Bancbans an. Der „ziemlich bornierte, alte Mann“, der ganz im Gefühl der Treue für seinen König aufgeht, ist von diesem als Reichsverweser und Hüter seines kleinen Sohnes zurückgelassen. Der Schwager des Königs sucht die junge Gattin Bancbans mit List und Gewalt zu verführen, so daß sie sich schließlich selbst tötet. Aber die Vasallentreue Bancbans übersteht auch diese Probe: während seine Sippen die Hauptstadt bestürmen, hilft er selbst dem Verführer und dem jungen Prinzen zur Flucht. Als der König zurückkehrt, bittet er sogar um Gnade für den Herzog und verlangt als einzigen Lohn für seine übermenschliche Überwindung die Erlaubnis, dem geretteten Prinzen die Hand küssen zu dürfen.

Die Tragödie, in der Grillparzer den vollkommensten Ausgleich zwischen romantischer Stimmung und klassischer Form erreichte, ist die Herotragödie („Des Meeres und der Liebe Wellen“). Hero erscheint hier als eine Art antiker Nonne, die mit der Weihe zur Priesterin Aphrodites auf das Glück irdischer Liebe verzichtet. Bei der Weihe sieht sie Leander, ein Blick entscheidet beider Schicksal. Leander schwimmt in der Nacht zu Heros Turm herüber, er dringt in ihr Gemach, und die Priesterin kann dem lockenden Ruf des Lebens nicht widerstehen. Das Geheimnis ihrer Liebe wird dem Priester, ihrem Oheim, verraten. Leander ertrinkt infolge von dessen Maßnahmen, und als Hero auch der letzte, arme Trost geraubt wird, das Grab des Geliebten in der Nähe zu wissen, sinkt sie tot auf die Stufen des Heiligtums nieder.

Der Lieblingsgedanke des Dichters: die Nichtigkeit des Ruhms,

das Glück stiller Entsagung, bildet den Grundgedanken der Märchen- und Traumdichtung „Der Traum ein Leben". Der junge Rustan will hinaus in die Welt, um dort Ruhm und Ehre zu erwerben. In der Nacht vor dem Aufbruch träumt er sein künftiges Leben. Durch Verbrechen, in die ihn die wachsende Last der Schuld und die dämonischen Verlockungen seines Dieners Zanga verstricken, bringt er es, obwohl er eigentlich gar kein Held ist, sondern fremde Taten für sich in Anspruch nimmt, bis zum Herrscher von Samarkand und Gatten der Königin Gülnare, deren Vater er vergiftet hat. Als die Schuld offenbar wird, fallen seine Anhänger von ihm ab, und in letzter Schlacht geschlagen, kommt er an die Stelle seines ersten Abenteuers zurück. Zanga enthüllt sich ihm hier als Teufel, und der von allen Seiten Eingeschlossene stürzt sich in den Strom hinab. — Er erwacht, und so furchtbar ist der Eindruck des Traumerlebnisses, daß er auf Glanz und Ruhm verzichtet und stille Bescheidenheit und inneren Frieden allen Lockungen der großen Welt vorzieht.

Der fromme Bischof Gregor legt sich alle möglichen Entbehrungen auf, um das Lösegeld für seinen Neffen Atalus zusammenzubringen, der bei heidnischen Germanen gefangen ist. Der kecke Küchenjunge Leon verspricht, sich jeder Lüge zu enthalten und doch den Gefangenen auszulösen, er läßt sich an den Grafen Kattwald verkaufen und bringt es, sein Wort äußerlich haltend, schließlich durch Unverfrorenheit und Mutterwitz so weit, daß er mit Atalus und der Tochter Kattwalds, Edrita, aus dem Barbarenhorst entweichen kann. Vor den Toren von Metz entrinnen sie noch im letzten Augenblick den täppischen Verfolgern, sie treffen den frommen Bischof, und nach leisem Geplänkel finden sich Edrita und Leon („Weh' dem, der lügt").

Von den nachgelassenen Werken behandelt „Ein Bruderzwist in Habsburg" das Ränkespiel um Rudolfs II. Erbe: mit tiefstem Einfühlen hat sich der Dichter in die Seele dieses Rätselhaftesten unter den Habsburgern versenkt und meisterlich seine Gestalt nachgeschaffen. „Die Jüdin von Toledo" ist neben vielen Einzelzügen in anderen Dramen eine Frucht von Grillparzers spanischen Studien — Lope de Vegas „Judía de Toledo" war ihm wohlbekannt. Die schöne, lebhafte, berückende und berauschende Rahel hat König Alfons so besinnungslos gefesselt,

daß er Reich, Ehre und Gattin vergißt. So bleibt nur ein Mittel, den Bann zu brechen: Rahel muß sterben. An ihrer Leiche findet der König sich wieder, der Zauber ist gebannt, im Gefühl der eigenen Schuld denkt Alfons nicht an Rache an seinen Granden, den Mördern Rahels: an ihrer Spitze zieht er gegen die Landesfeinde, um seinem Sohn die Krone zu erhalten. — Die Sage von der Gründung Prags und der Ahnfrau des böhmischen Königshauses „Libussa" wird Grillparzer zum tiefsinnigen Sinnbild der Entwicklung der menschlichen Gesellschaft aus den Urzuständen des Wald- und Landlebens zu städtischer Kultur. Libussa und ihre Schwestern sind halb Seherinnen, halb Waldgeister, aber als Fürstin von Böhmen muß Libussa einen Gatten wählen. Seinem Herrenwillen erliegt sie und muß zusehen, wie er der Einfachheit der Urzeit ein Ende macht und die Stadt gründet, die wohl dem Kulturfortschritt dient, aber den geheimnisvollen Zusammenhang des ursprünglichen „Wilden" mit den Mächten der Natur zerreißt. Über diesem Zwiespalt geht sie zugrunde, nachdem sie noch in wundervoll prophetischen Worten die kommende Entwicklung und die Zukunft des Slawenvolkes vorausgesagt hat.

Wie Kleist ist Grillparzer eine problematische Natur, die hart an das Krankhafte streift. Vielleicht ist das rein Dichterische in ihm stärker entwickelt, dafür fehlt ihm der zwingende Wille und die eherne Folgerichtigkeit des Preußen. Seine Muse ist scheu und empfindlich wie seine Seele, fast überzart und früh zum Verzicht gestimmt. Der Zusammenhang seiner Kunst mit der Märchen- und Zauberstimmung der Leopoldstädter Volksbühne zeigt sich bis in die bunte, mit Ausstattungswirkungen rechnende Handlung von „Der Traum ein Leben"; seine Abhängigkeit von der Schauerromantik überwand er schnell: kaum ein Jahr liegt zwischen den an sich meisterlich zu den jagenden Vorfällen passenden, abgehackten Trochäen der „Ahnfrau" und den getragenen, schön dahinfließenden Jamben der „Sappho". Meisterlich weiß er auch sonst die Form dem Charakter der Personen anzupassen: im „Goldenen Vlies" kennzeichnet die Versart die Volkszugehörigkeit; nur Medea spricht von vornherein die Jambenverse der Hellenen, während sie im dritten Teil, als die Kluft zwischen ihr und dem Griechentum unüberbrückbar gähnt, in die freien Rhythmen ihrer Landsleute verfällt. Und auch auf dieses immerhin äußere Mittel



lernte der Dichter verzichten: in „Weh' dem, der lügt" fügt sich selbst Galomirs trottelhaftes Gestammel in den Blankvers. Seine Stellung als Künstler suchte er selbst nicht in der Nachahmung, aber in der Nachfolge der Klassiker; ihm eigentümlich war die Auffassung, daß im Trauerspiel der Notwendigkeit (d. h. dem, was „unabhängig von der Willensbestimmung des Menschen in der Natur und durch andere seinesgleichen geschieht und was durch die unbezweifelte Einwirkung auf die unteren, unwillkürlichen Triebfedern seiner Handlungen die Äußerungen seiner Tätigkeit zwar nicht nötigend, aber doch anregend bestimmt") der Sieg über die Freiheit gebührt. Entsprechend sind für Grillparzer eigentümlich die Verwerfung des Willenshelden, die Bevorzugung halber Helden (Phrixos, Jason, Rustan) und die starke Betonung des Pflichtgefühls (Rudolf, Bancbanus, Heros Oheim, Gregor, Alfons). Bezeichnend ist auch die wichtige Rolle, welche die Frauen in seinen Dramen spielen: sie übertreffen die Männer nicht nur an Zartheit des Gefühls, sondern oft auch an innerer Größe — als Durchschnittsmensch wirkt mancher, an den diese zarten und hohen Wesen ihre besten Gefühle verschwenden.

Wie Kleist schon auf den kommenden Realismus hindeutet, so weist die Verfeinerung der seelischen Beobachtung auch bei Grillparzer vom Klassizismus verheißungsvoll in die Zukunft.

Abseits, schon zeitlich nicht unbeträchtlich jünger als die meisten der Romantiker und durch die Ausdrucksmittel seiner Kunst schließlich von allen getrennt, steht **Richard Wagner** (1813 bis 1883), dessen Name hier nicht unerwähnt bleiben darf. Denn zweifellos ist er der letzte bedeutende romantische Dramatiker Deutschlands, Romantiker schon dem Stoff seiner Dramen nach, Romantiker auch in der Behandlung. Daß er sich selbst als sinngemäßen Erneuerer der antiken Tragödie fühlte, ändert daran nichts: das „heitere Volk von Athen . . . schmückte als Tragöde sich mit Gewand und Maske eines Gottes oder Helden, um selbst Gott oder Held zu sein, und die Tragödie war erschaffen". Das Kunstwerk der Zukunft — seine höchste Verkörperung ist das Drama, und Shakespeare, obwohl vielleicht der gewaltigste Dichter aller Zeiten, kann doch nur als sein Wegbereiter gelten — war für Wagner nur denkbar „als aus dem gemeinsamen Drange

aller Künste zur unmittelbarsten Mitteilung an eine gemeinsame Öffentlichkeit hervorgehend", das heißt also, es war ihm eine Schöpfung aus der Fülle des besten Lebens einer Zeit- und Volksgemeinschaft; die Art, wie der Meister selbst die Verwirklichung des Hochziels anstrebte, ist durchaus romantisch. Er wählte fast ausschließlich mittelalterliche und, abgesehen von den „Meistersingern von Nürnberg", auch ausschließlich sagenhafte Stoffe — im „Rienzi" hatte er sich selbst noch nicht gefunden — er behandelte diese Stoffe durchaus in romantischem Geiste, indem er urweltliche Vorgänge mit ganz modernem Seelenleben erfüllte und mit seinem Welterkennen durchdrang; schließlich ist es eine Weiterbildung der romantischen Betonung des Gefühls gegenüber dem eigentlichen Dramatischen, wenn er an Stelle des Wortdramas, das den feinsten Regungen des Gefühlslebens nur mit den unzulänglichen und groben Hilfsmitteln des Selbstgesprächs oder des angeblich lautgedachten „Beiseite" nachgehen könne, das Tondrama setzte. Damit wurde freilich ein Kunstwerk geschaffen, dessen Hauptreiz wie -wirkung nicht mehr im Dramatischen liegt; die Herrscherrolle der Musik hat seinen Einfluß außerhalb unseres Gebietes verlegt. Aber genannt müssen hier wenigstens werden „Der Ring des Nibelungen" (1848 begonnen, 1874 vollendet) als der neben Hebbel stärkste Versuch, die Sage zum Drama umzuschaffen, die seit Fouqués Sigurdtrilogie („Der Held des Nordens" 1808 ff.) immer wieder unsere Dramatiker verlockt hat, und dazu nochmals „Die Meistersinger von Nürnberg" (vollendet 1862), der fliederdurchduftete Romantikertraum vom tüchtig-frohen Leben im Banne der freien Reichsstadt: dichterisches Genie überwindet gelehrttuendes „Beckmesser"-tum, gewinnt Meisterpreis und Liebesdank, beschützt vom guten Geiste deutscher Kunst, den Goethes alter Meister Hans Sachs, eine Gestalt voll wehmütig-leisen Humors, verkörpert. Das alles ist aber nicht bloß ein Bild beschaulichen Stillebens: das Lied von der Wittenbergischen Nachtigall, der stolze Schluß vom Beruf der „heil'gen deutschen Kunst" machen dies deutsche Lustspiel zu „einer aus dem bedeutenden Leben gegriffenen Theaterproduktion" von „wahrhaft nationalem Gehalt" — wie einst Lessings „Minna von Barnhelm", in deren Rang es mit gar wenigen andern gehört.

2. Im Norden.

Große, grundsätzliche geistige Umwälzungen wie die Bewegung der Romantik können nicht auf ihr Ursprungsland beschränkt bleiben, schon die Frage des Ursprungs selbst wird sich kaum ganz einwandfrei entscheiden lassen, da die gleichen Bedingungen fast überall zum gleichen Ergebnis hindrängen. So bedeutet das Übergreifen der Romantik von Deutschland aus nicht ohne weiteres Nachahmung des deutschen Vorbildes, so deutlich das Einströmen deutscher Literatur in der Regel festzustellen ist. Am klarsten liegt die unmittelbare Abhängigkeit in den Ländern des skandinavischen Nordens. Die gleiche Volksart, der gleiche Glaube und rege politische Beziehungen hielten hier den Zusammenhang aufrecht — merkwürdigerweise sollte ihn gerade die von Deutschland eingeführte Romantik mit ihrem Zurückgreifen auf das nordische Mittelalter und den eigentümlich nordischen Geist erst lockern.

Der Schöpfer der nordischen Romantik ist schon durch seine Herkunft als Halbdeutscher zur Mittlerrolle zwischen Deutschland und dem Norden besonders berufen und fügt sich auch literarisch zwanglos in die deutsche Entwicklung. Adam Gottlieb Oehlenschläger (1779—1850) aus der Kopenhagener Vorstadt Vesterbro hatte sich zunächst an der klassischen deutschen Dichtung und dem gleich ihm bald Dänisch, bald Deutsch dichtenden Wielandschüler Jens Peter Baggesen gebildet, bis ihn 1802 Steffens, der spätere Breslauer Freiheitsapostel von 1813, für die Gedanken der deutschen Romantik gewann. Schon im nächsten Jahr erschien in der Sammlung seiner Gedichte auch sein erstes romantisches Drama „Sankt Hans Aften Spel“ (Johannisnachtspiel), das den Einfluß Tiecks deutlich verrät. Seine romantische Programmdichtung aber ist das Märchenspiel „Aladdin“ (1805), das Drama des Glücks, das in dem Titelhelden des Dichters romantisches Genieideal, im wesentlichen ein gesteigertes Selbstbildnis, zeichnet. Seine persönliche Note, zugleich die bezeichnende Note der nordischen Romantik überhaupt, traf Oehlenschläger mit seinem nächsten Drama „Hakon Jarl“ (1807), das den Ausgang des nordischen Heidentums behandelt. Damit weist der Dichter der nordischen Romantik ihr eigentliches Stoffgebiet: die Welt der norwegisch-dänischen Sagas, der Edden und Volkslieder (Folke-

viser) zu, aus der noch Björnson und Ibsen mit vollen Händen geschöpft haben. Aus der Göttersage entnimmt er sein Baldurdrama („Baldur hin gode“) und „Freyas Altar“, aus den Sagas das Schicksal der Jomsvikinge („Palnatoke“) und des Helden „Starkoddr“, aus der mittelalterlichen Geschichte die Tragödie der feindlichen Königsbrüder „Erich und Abel“, „Die Wäringer in Konstantinopel“ und schon 1810 die Liebestragödie „Axel und Walburg“, in der vor allen Dingen die lyrischen Einlagen echt romantisch wirken und im letzten Akt die Schwermut der Folkeviser zur Verstärkung der sentimentalen Schlußwirkung herangezogen wird. — In Deutschland wirkte besonders das auch zunächst in deutscher Sprache gedichtete Künstlerdrama „Correggio“ (1809). Daß der Künstler an der Niederträchtigkeit der Philister zugrunde geht, ist an sich ein gutromantischer Stoff, die Ausführung ist schwächlich, nur die Gestalt des hitzigen Polterers Michel Angelo hebt sich lebensfrisch aus dem übrigen heraus. — Reichlich blasse Empfindsamkeit bleibt überhaupt der herrschende Eindruck besonders der Jugendwerke Oehlenschlägers trotz ihrer heldischen Stoffe, und alles in allem bleibt das Bild, das er und seine Nachfolger von der nordischen Vorwelt entwerfen, verzeichnet — so noch im „Hünengrab“ des jungen Ibsen.

Neben ihm und dem tränenreichen Bernhard Severin Ingemann („Blanca“ 1815) ist als echter Romantiker noch Christian Hviid Bredahl (1784—1860) zu nennen, dessen lose „Dramatische Szenen“ von 1819—1838 erschienen und mehr eine phantastische politische Satire in zwanglosen dramatischen Skizzen als wirkliche dramatische Kunstwerke sein wollten. — Zögernd folgt Norwegen dem dänischen Beispiel: seit Johan Storm Munchs (1778—1832) Übersetzung des „Don Carlos“ besitzt sein Drama den reimlosen Vers, Norwegens erster Dramatiker Henrik Anker Bjerregaard (1792—1842) leistete sein Bestes aber, wenn er in örtlich und zeitlich bestimmter Gegenwart blieb wie in dem fröhlichen „Gebirgsabenteuer“.

Auch nach Schweden greift die romantische Bewegung über und führt ähnlich wie in Dänemark zu erbitterten Kämpfen zwischen den Anhängern des Alten und Neuen: die dramatische Ausbeute bleibt unbedeutend. Aus nordischer Vorzeit entnimmt Per Henrik Ling (1776—1839) seinen „Ingiall Illråda“, Erik Johan

Stagnelius (1793—1823) die Tragödie des Sagenhelden „Sigurd Ring“ und „Visbur“, Nicander (1799—1839) sein einziges Drama „Das Runenschwert“. Der bedeutendste Romantiker Schwedens ist Karl Jonas Love Almquist (1793—1866) aus Stockholm, dessen abenteuerlicher Lebenslauf selbst an romantische Dichtung gemahnt. Er behandelt in loser dramatischer Form den eigentümlichen tragikomischen Gedanken, daß Don Juans Sohn, der offenbar das Temperament des Vaters geerbt hat, in allen Damen, für die sein leichtbewegtes Herz erglüht, — Schwestern erkennen muß („Ramido Marinesco“); er begeistert sich dann an Byrons Mysteriendichtungen und schreibt das Jenseitsdrama „Ferrando Bruno“. Dazu kommen noch einige biblische und zwei moderne Sittendramen, die den Einfluß des französischen Thesenstücks verraten („Amorina“ und „Signora Luna“).

3. In England.

Die englische Romantik knüpft an den deutschen Sturm und Drang an: Goethes „Götz“, den Walter Scott 1792 bearbeitete, und Schillers „Räuber“ sind die Vorbilder. Nach dem Muster der „Räuber“ dichtet Wordsworth seine „Grenzer“ („The Borderers“ 1795) und Coleridge seinen „Osorio“ (1797 begonnen, aber erst 1813 unter dem Titel „Reue“ [„Remorse“] veröffentlicht); verändert ist im wesentlichen nur der Schauplatz: bei Wordsworth die schottische Grenze, bei Coleridge Spanien nach der Niederwerfung der Mauren. Coleridge bearbeitete außerdem Schillers „Wallenstein“ (1800), schrieb ein langatmiges Revolutionsdrama: „Der Sturz Robespierres“ (1795) und ein stark von Shakespeares „Wintermärchen“ beeinflußtes Drama, dessen Titelheldin die Königin von Illyrien „Zapolya“ ist. — Shelleys „Die Cenci“ (1819) enthält nichts eigentlich Romantisches, dagegen kann man seinen „Befreiten Prometheus“ („Prometheus Unbound“ 1819) und die aristophanische Komödie: „Swellfoot the Tyrant“ („Dickfuß tyrannus“ 1820) trotz der äußerlich klassizistischen Form als romantische Schöpfungen bezeichnen. Beachtenswert ist, daß dieser Aristophanes sich nicht wie Platen mit Literaturgezänk begnügt, sondern mit einem Freimut, der des Atheners würdig wäre, den Skandalprozeß des Königs Georg

und der Königin Karoline behandelt. Natürlich waren beide Werke nie für eine Aufführung bestimmt.

Ebensowenig dachte an die Bühne, ja verwahrte sich sogar mehrfach ausdrücklich gegen eine solche Profanierung seiner Werke, der einzig wirklich nennenswerte Dramatiker Englands um die Wende des Jahrhunderts: Lord Byron (1788—1824). Seine geschlossensten, auch bühnenmäßigsten Werke sind die beiden Venetianertragödien „Marino Faliero" (1820) und „Die beiden Foscari" (1821); beide stellen mit lebhaften Farben den Glanz der alten Meerbeherrscherin dar, aber auch die Schrecken der oligarchischen Polizeiherrschaft. Die Tragik ergibt sich beidemal aus dem Gegensatz des äußeren Glanzes und der wirklichen Machtlosigkeit des höchsten Beamten der Republik — der Unterschied ist nur der, daß Faliero schließlich von gerechtem Unwillen zu offener Empörung schreitet und dafür gerichtet wird, Foscaro aber, trotzdem er alles, selbst seinen Sohn, dem Staate geopfert hat, der Schande der Absetzung preisgegeben wird und darüber stirbt. „Sardanapalus" (1823) behandelt den heroischen Untergang des schwelgerischen Assyrerkönigs, „Werner, or the Inheritance" („Die Erbschaft", 1822) beginnt zuerst wie ein bürgerliches Drama und wird schließlich noch mit etwas Räuberromantik aufgeputzt. Wirklich romantische Schöpfungen sind dagegen „Manfred" (1817), die beiden Mysterien „Cain" (1821) und „Himmel und Erde" (1823) und das seltsame Fragment „Der verwandelte Mißgestaltete" („The transformed Deformed", 1824). — Manfred beschwört wie Faust die Elementargeister, aber er sucht Vergessen, nicht Wissen. Verzweifelnd will er sich selbst das Leben nehmen, ein Gemsenjäger rettet ihn; dem Geist des Wasserfalls enthüllt er das Geheimnis vom Tod seiner Geliebten, aber er verweigert der Nixe den Gehorsam. Endlich trifft er in der Halle Ahrimans den Geist Astartens, aber sie kündet ihm nur den Tod an, und am nächsten Tage stirbt er in stolzer Einsamkeit, wie er gelebt, unerschüttert durch die Drohungen der Dämonen, ungerührt aber auch von den Gebeten und Beschwörungen des frommen Abtes. — Den gleichen finstern Trotz atmet auch sein „Cain", dem Luzifer alle Welten, auch die des Todes, gezeigt hat und der selbst zuerst durch den Mord seines Bruders den Tod, vor dem er schaudert, in die Welt bringt. — „Himmel

und Erde" spielt vor der Sintflut. Zwei Engel lieben zwei Menschentöchter aus Cains Geschlecht. Sie verachten die Warnung Japhets, der die geliebte Anah retten möchte, und trotzen schließlich selbst den Befehlen Gottes, die ihnen Raphael überbringt. Die Sintflut bricht herein, die Engel entfliehen mit ihren Geliebten, die Menschheit wird von den Fluten verschlungen, nur Japhet, der auf einem Felsen zurückgeblieben ist, wird in die Arche aufgenommen. Das Mysterium ist stark lyrisch gefärbt, mehr eine Kantate als ein wirkliches Drama. — Als romantisches Fragment könnten schließlich noch die „Szenen aus einem unveröffentlichten Drama: Politian" genannt werden, die der amerikanische Meister der grauenhaften, phantastischen Erzählung Edgar Allan Poe (1809—1849) in die Sammlung seiner Gedichte aufgenommen hat.

4. In Frankreich.

Die Programmschrift der französischen Romantik ist die Vorrede zu Hugos „Cromwell" 1827, d. h. die französische Romantik setzt erst zu einer Zeit wirklich ein, wo in Deutschland die eigentliche Romantik schon erledigt ist. Schon dieser Zeitunterschied läßt darauf schließen, daß die französische Romantik ihrem Wesen nach von der deutschen verschieden ist. Dieser Schluß gewinnt an Kraft, wenn man sieht, daß von deutschen Dramatikern eigentlich nur Schiller einen gewissen Einfluß auf die französische Entwicklung gehabt hat. Von weiteren großen fremden Dramatikern ist selbstverständlich noch Shakespeare zu nennen, dessen Name seit Voltaire stets das Feldgeschrei im Kampfe gegen die Herrschaft des Klassizismus gewesen ist. Dieser Kampf gegen den Klassizismus ist so ziemlich das einzige Gemeinschaftliche zwischen deutscher und französischer Romantik, dazu stofflich noch ganz allgemein die Vorliebe für das Mittelalter und eine große Freude am Schaurigen und Grauenhaften. — Den Anfängen nach ist die französische Romantik nicht eben viel jünger als die deutsche, sie brauchte aber unverhältnismäßig lange, um durchzudringen. Der Gegensatz gegen den Klassizismus, von dessen Bekämpfung auch sie wie ihre ältere deutsche Schwester ausgeht, bedeutet einen Bruch mit dem Ganzen der bisher herrschenden Kunst. Dieser

Bruch war nicht bloß durch den Einfluß, den das Ausland auf Frankreich ausübte, herbeigeführt, sondern auch durch die innerhalb des französischen Geisteslebens selbst auftauchenden Kräfte, die eine Abwendung von den kulturellen und literarischen Grundlagen des Klassizismus bedeuteten. Am nachhaltigsten war hier Rousseaus Einfluß. Aus der gekünstelten, konventionellen Welt der Salons flüchtete der schwärmerische Genfer in die Einsamkeit und Erhabenheit der Natur, aus der Enge und Anmaßung der rationalistischen Formel in die Sphäre des Gefühlsmäßigen und erschloß damit dem französischen Geist neue Lebenswerte. Für die Gestaltung der Kräfte, die, den Rousseauismus verstärkend, von außerhalb her auf Frankreich einströmen, wird das Werk der Madame de Staël am bedeutungsvollsten. Schon 1810 ließ sie ihr berühmtes Buch über Deutschland („De l'Allemagne") erscheinen, in dem sie den persönlichen Zug des deutschen Wesens der Gesellschaftsliteratur der Franzosen als ein wichtiges unterscheidendes Merkmal beider Nationen gegenüberstellte. Mit Nachdruck verwies sie auf die deutschen Klassiker als Muster einer fremden und gerade deshalb beachtenswerten Kunst und leitete die Besten ihres Volkes zur Würdigung fremder Eigenart an. 1814 veranlaßte sie die Übersetzung der „Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur", die ihr Freund A. W. von Schlegel seit 1808 in Wien gehalten hatte. Dazu kamen Bearbeitungen Schillerscher Dramen auf der französischen Bühne (Lebrün: („Marie Stuart" 1820, Ancelot: „Fiesco" 1824, Soumet: „Jeanne d'Arc" 1825 und „Elisabeth de France" = Don Carlos 1828). 1822 führen englische Schauspieler Shakespeares „Othello" in Paris auf, und an die Aufführung knüpft sich ein erbitterter Streit, in dem sich Stendhal („Racine et Shakespeare") für die neue Kunst einsetzt. Aber noch herrscht, wenigstens im ernsten Drama, unbedingt der klassische Geschmack, wenn die Nachzügler des Klassizismus auch in der Stoffwahl schon Konzessionen zu machen beginnen. 1825 erscheint, angeblich aus dem Spanischen übersetzt, „Le Théâtre de Clara Gazul par Joseph l'Estrange", wie sich bald herausstellt, eine Mystifikation des Publikums durch den jungen Prosper Mérimée (1803—1870), der in diesen kräftigen, rasch hingeworfenen Szenen sich so unklassizistisch wie nur möglich gebärdete. Sein realistischer, nur

mit zuviel historischen Schrecken überladener „Bauernkrieg" („La Jacquerie, Scènes féodales") erschien freilich erst 1828, also nach dem „Cromwell". Ähnlich lose dramatische Bilder aus der französischen Vergangenheit gab auch Ludovic Vitet (1803—1873) in seinen „Scènes historiques" und allerdings sehr viel später Gobineau („Die Renaissance" 1877). — Ein neuer Besuch englischer Schauspieler 1826 zeigte, daß die Stimmung des französischen Publikums bereits viel empfänglicher geworden war, und so stellt sich Hugo mit seinem Erstlingsdrama „Cromwell" entschlossen in die Vorderreihe der Kämpfer, entdeckt auch Dumas Père in der Kunst der Engländer eine neue Welt und zugleich seinen dramatischen Beruf, und beginnt Vigny eine Bearbeitung des „Othello", deren Aufführung mit dem ominösen Wort „mouchoir" noch 1829 den bekannten Theaterskandal entfachte. Daß dieser Skandal überhaupt möglich war, zeigt, wie wenig die Romantiker Frankreichs daran denken konnten, die souveräne Willkür des Schaffenden zu proklamieren, die eine Grundforderung der deutschen Romantik gewesen war. Allerdings ist dabei eins zu beachten: die deutsche Romantik konnte leicht rücksichtslose Freiheit predigen, da sie wenigstens theoretisch auf die Beherrschung der Bühne keinen Wert legte, die Franzosen konnten nur hier und da Freiheiten sich erlauben, da für ihre künstlerisch wie praktisch gesunde Anschauung das Drama zunächst auf die Bühne gehört. So ist die wilde Revolution, deren die Anhänger des Klassizismus das junge Frankreich beschuldigten, vom deutschen Standpunkt aus stets zahm geblieben: gewonnen wird tatsächlich nur eine neue charakteristischere und reichere Sprache — freilich nach der unerträglichen Beschränkung des Wortschatzes in der hohen Tragödie dringende Notwendigkeit — ein freierer Vers, größere Bewegungsfreiheit im Aufbau — die berüchtigten Einheiten wandern endlich in die Rumpelkammer — Erweiterung des Stoffgebietes zugunsten des Mittelalters und der Renaissance und damit die Möglichkeit farbigerer Bilder als die klassizistische Auffassung der Antike bot, schließlich die endgültige Absage an die „bienséance" und „délicatesse", die vor jedem kräftigeren Ausbruch der Leidenschaften zurückgewichen waren und nun durch die auf Verquickung der widerstrebenden Elemente des Schönen und Häßlichen, des Er-

habenen und Grotesken hinarbeitende Mischung der Gattungen („mélange des genres") beiseitegeschoben wurden, und vor allen Dingen Handlung anstatt der ewigen Deklamation, Handlung im gröbsten Sinne: Kampf, Mord und Totschlag, aber doch wirklich dargestellt, nicht bloß in endloser Botenrede nacherzählt! Alles das war freilich nicht unbedingt neu, auch auf der Bühne nicht, die kräftige Spekulation auf die Nerven und Tränendrüsen des Publikums hatte aber bisher für unkünstlerisch gegolten und war den Lieferanten der Volksbühne überlassen geblieben. So hatte der rührige Vielschreiber Guilbert de Pixérécourt (1773—1835) schon seit Beginn des Jahrhunderts mit geschickter Mache, der der Bühnenerfolg nicht fehlte, sich zum Meister des volkstümlichen Dramas emporgeschwungen. — Den Anschluß an diese skrupellose, aber wirkungsvolle Massenkunst, die Verschmelzung der halb revolutionären, halb historisierenden Romantik mit dem Melodrama, das dadurch zum literaturfähigen Drama wurde, vollzog bezeichnenderweise ein Mann, der seiner Herkunft nach nur ein halber Franzose, ja nur ein halber Europäer war, dessen ungebrochenen Instinkten und zügelloser Phantasie aber gerade deshalb die Tradition so vieler Jahrhunderte weniger heilig zu sein brauchte: der Mulatte Alexandre Dumas (Dumas P[ère], zum Unterschied von seinem gleichnamigen Sohn Dumas F[ils]) mit dem im Februar 1829 aufgeführten Prosadrama „Henri III et sa Cour". Wirkliche Geschichte ist in diesem Eifersuchts- und Mordstück nicht zu finden: der Hof des letzten Valois bildet nur den farbigen Hintergrund, die Gelegenheit zu bunten Dekorationen, zu mannigfachen historischen Anspielungen, die uns in den „Geist der Zeit" versetzen und in den Verhältnissen einer durch Bürgerkriege, religiöse Konflikte und die Nachwirkung mittelalterlicher Ehrbegriffe noch nicht zur Ruhe gekommenen Gesellschaft eine gewisse Erklärung für die raffinierte Barbarei des Herzogs von Guise geben sollen. St. Mégrin liebt die Herzogin; ihr Gatte findet bei St. Mégrin das Schnupftuch mit dem eingestickten Wappen — natürlich das Schnupftuch Desdemonas — er errät den Zusammenhang und beschließt fürchterliche Rache. Er zwingt die Herzogin, St. Mégrin zum Stelldichein zu laden, der Unglückliche folgt arglos der Einladung und sieht die Geliebte zum letztenmal, während draußen schon die Mörder

auf ihn lauern. — Dumas übertrifft sich selbst noch in dem schauerlichsten aller Melodramen: „La Tour de Nesle" (1832), in dem der Verfasser des „Grafen von Monte Christo" und der „Drei Musketiere" in Hinrichtungen, Morden, Blutschande und wüsten Orgien das Menschenmögliche leistet. — Von seinen zahlreichen Dramen sind besonders noch „Kean, ou Désordre et Génie" (1835) und „Antony" (1831) bemerkenswert, da beide den romantischen Helden in die Gegenwart versetzen. Im Schicksal des großen Schauspielers will Dumas den Fluch des Genies zeigen: seine Kunst zwingt den Mimen, Schuldgefühl und Leidenschaften, die er verkörpern soll, selbst durchzuleben, und so geht er an sich selbst zugrunde. Theatralisch kommt der Gegensatz dieser Selbstvernichtung des Genies zu dem bloßen Genießertum in der großen Szene zwischen Kean und dem Prinzen von Wales zum Ausdruck. — Antony schließlich ist der romantische Held im Stile Byrons, ein gewissenloser Abenteurer und Kraftmensch, der, unbekümmert um Gesellschaft und Sitte — als Findling steht er von Geburt an außerhalb der Gesellschaft —, seinen Willen durchsetzen will. Er findet seine Geliebte als verheiratete Frau wieder, rettet sie, als ihre Pferde durchgehen, dringt in ihr Gemach, bestürmt sie, mit ihm zu fliehen, und erdolcht sie, als ihr Gatte herbeieilt, um so ihre Ehre zu retten. So unwirklich dieses Lebensbild auch auf uns wirkt, enthält es doch schon Ansätze zur Behandlung moderner Gesellschaftsprobleme und nimmt bereits die Anklage der Gesellschaft voraus, die später das Hauptthema der Thesendramen seines Sohnes wird.

Neben Dumas P. war schon Alfred de Vigny (1797—1863) genannt; auch er macht, zugleich Shakespearesche Anregungen verarbeitend, das Frankreich der Renaissance und der letzten Valois zum Hintergrund seiner „Maréchale d'Ancre" (1831) und behandelt ebenfalls den tragischen Zusammenstoß von Genie und Gleichgültigkeit der gewöhnlichen Welt in der Tragödie „Chatterton" (1835). Der unglückliche junge Dichter vergiftet sich, um dem Hungertod zu entgehen, da er zu stolz ist, Kammerdiener eines vornehmen Gönners zu werden. Die einzige, die ihn verstanden hat, Kitty, die Gattin seines Londoner Hauswirts, folgt ihm in den Tod. Mit dem romantischen Geniedrama mischen sich hier sentimentale Töne, die an das bürgerliche Rührstück erinnern

und den auch in der Lyrik zutage tretenden Hang zum Pessimismus im Wesen des Dichters durchblicken lassen.

Hugo.

Führer der romantischen Dramatiker bleibt trotz der großen Erfolge des älteren Dumas Victor Marie Hugo (*3. August 1802 in Besançon), der Sohn eines napoleonischen Grafen und Generals und einer legitimistisch gesinnten Mutter. Frühzeitig entwickelt sich seine lyrische Begabung, die zuerst die herrschenden Bourbons feiert, dann in Napoleons Größe einen würdigeren Stoff findet. Mit dem Legitimismus entsagt er auch in der Literatur dem Kult des Althergebrachten und wird als Mitarbeiter des „Globe" einer der Hauptvorkämpfer der neuen Bewegung. Sein „Cromwell" (1827) bleibt freilich ein Buchdrama ohne größere Wirkung auf Bühne und Literatur, aber die Vorrede enthält das vielumstrittene Programm des neuen Dramas und der romantischen Richtung überhaupt, deren wichtigste Forderungen hier mit zündender Beredsamkeit vorgetragen werden. Mit „Marion Delorme" (1829) und „Hernani" (1830) folgt Hugo dem von Dumas gegebenen Beispiel. Die stürmische Erstaufführung von „Hernani" am 25. Februar 1830 gestaltete sich zu einer Kraftprobe zwischen den Anhängern der klassischen und den Parteigängern der neuen romantischen Richtung, bei der die letzteren in wildem Faustkampf den Sieg errangen. Ein paar Monate später machte die Julirevolution das Verbot der „Marion" wirkungslos. Aber auch die neue Regierung muß das nun folgende Drama Hugos „Le Roi s'amuse" (1832) verbieten. Es folgen mit wechselndem Glück „Lucrèce Borgia" (1832), „Marie Tudor" (1833), „Angelo, Tyran de Padoue" (1835) und „Ruy Blas" (1839), bis endlich (1843) die phantastische Barbarossatragödie „Les Burgraves", die gewaltsamste Steigerung Hugoscher Dramatik, vollständig abgelehnt wird. Dieser gänzliche Mißerfolg verleidet Hugo die Bühne dauernd. Sein weiterer Lebensgang: der Kampf für die Revolution und gegen „Napoleon den Kleinen", seine Flucht nach Brüssel und den normannischen Inseln, seine Rückkehr nach dem Sturze des zweiten Kaiserreichs, seine großartige Tätigkeit als Epiker und Lyriker haben mit der Entwicklung des französischen Dramas keinen Zusammenhang

mehr. Er starb am 22. Mai 1885 in Paris in einem Augenblick, wo in der Literaturwelt bereits neue Gewalten auf den Plan getreten waren und der Romantik die Alleinherrschaft entrissen hatten.

Cromwell will König werden, aber Aristokraten und extreme Puritaner vergessen ihre Feindschaft in gemeinsamem Haß gegen den Verräter und verschwören sich gegen ihn. Lord Rochester, der wildeste der jungen Kavaliere, soll sich als puritanischer Geistlicher in Cromwells Nähe drängen, ihm einen Schlaftrunk beibringen und ihn den Verschwörern in die Hände spielen. Rochester liebt natürlich Cromwells Tochter, die ebenso natürlich von dem wirklichen Wesen ihres Vaters keine Ahnung hat und für den Märtyrerkönig schwärmt. Cromwell bleibt Sieger: Rochester erringt statt der Geliebten nur eine männertolle Alte und muß seinen Schlaftrunk selber leeren. So scheint Cromwell der Weg zur Krone frei; aber da er die Stimmung des Heeres erkennt, verzichtet er im letzten Augenblick und rettet so sein Leben. „Wann werde ich König?" ist sein letzter Seufzer, ehe der Vorhang fällt.

Tritt schon im „Cromwell" die Neigung zur Antithese, zur schroffen Gegenüberstellung des Gegensätzlichsten mit Nichtachtung aller Wahrscheinlichkeit zutage, so steigert sich diese Neigung noch mehr in den späteren Stücken. Die Gegensätze müssen um so schroffer hervortreten, als im „Cromwell" wenigstens der Versuch gemacht war, ein möglichst breites Lebensbild zu entrollen, und die Fülle der Details über die dürftige Charakteristik hinwegtäuschen konnte. In „Marion Delorme" lernen wir die große Hetäre als aufopfernde Liebende kennen. Sie liebt Didier, trotzdem er arm und ohne Rang ist, sie folgt ihm auch, als sein Leben verwirkt ist, weil er sich trotz des Verbots des Kardinals im Zweikampf geschlagen hat. Sie finden Aufnahme in eine Schauspielerbande, werden entdeckt, Didier wird verhaftet, Marion erreicht durch Preisgabe ihrer Liebe die Möglichkeit zur Flucht, aber Didier, der erst jetzt erfahren hat, wer die Angebetete seiner Träume ist, weist diesen Weg mit Verachtung von sich.

Karl von Spanien verfolgt Doña Sol, die Nichte und Braut des alten Ruy Gomez, mit seiner Liebe, muß aber erkennen, daß ein Räuber „Hernani" sein begünstigterer Nebenbuhler ist. Her-

nani flüchtet als Pilger in das Schloß Ruys und wird von diesem als Gast aufgenommen, den er selbst gegen den König schützen muß. Wütend schleppt Karl Doña Sol als Geisel mit sich, und Ruy nimmt dem durch ihn geretteten Hernani das Versprechen ab, daß er sich selbst töten will, sobald Gomez es verlangt. Beide folgen dann Karl nach Deutschland; während der Kaiserwahl belauscht der König in der Gruft Karls des Großen eine Verschwörung gegen sein Leben, begnadigt aber alle, auch Hernani, trotzdem sich dieser als den spanischen Edelmann Juan d'Aragon zu erkennen gibt, dessen Vater schon von dem Karls hingerichtet ist. Der neue Kaiser verlobt sogar Doña Sol mit Don Juan. Beide kehren nach Spanien zurück und feiern ihr Hochzeitsfest; als sie allein sind, hören sie den Hornruf Ruys, mit dem dieser Hernani an sein Gelübde mahnt. Ruy bleibt auch von Doña Sols Bitten ungerührt, und so vergiften sich die jungen Gatten.

„Le Roi s'amuse" führt uns an den liederlichen Hof Franz I. Triboulet, der bucklige Hofnarr des Königs, hat eine schöne Tochter, die er fern den Versuchungen des höfischen Lebens rein und keusch aufzieht. Aber gerade durch ihre Unerfahrenheit fällt sie dem Könige zum Opfer. Triboulet will sich rächen, er dingt einen Mörder, der König geht auch in die Falle, aber die Verführte selbst opfert sich für ihn, und als Triboulet im Triumph der Rache den Sack öffnet, in dem die Leiche des Opfers verborgen ist, findet er die eigene Tochter.

„Lucrèce Borgia", die berüchtigte Giftmischerin, Ehebrecherin und Buhlin ihres Vaters wie ihrer Brüder, erscheint zur Abwechslung als liebevolle Mutter. Ihr Sohn ist noch dazu eine Frucht des blutschänderischen Verhältnisses zu ihrem Bruder. Das hindert ihn freilich nicht, ein braver junger Mann zu sein, der von allen diesen Greueln nichts ahnt, und einen ehrlichen Haß gegen verbrecherische Weiber wie Lukretia zu hegen. Lukretia rettet ihn vor dem Gift der Borgias, mit dem ihr eifersüchtiger Gatte den vermeintlichen Nebenbuhler beseitigen will. Sie nimmt Rache an den venetianischen Edlen, den Freunden ihres Sohnes, die sie verhöhnt hatten, und vergiftet sie sämtlich: beim Festmahl, das ihr Helfershelfer den Unglücklichen gibt, hört man plötzlich Totenhymnen, der Hintergrund öffnet sich, man sieht kniende Mönche und offene Särge, einen für jeden der Geladenen. Lu-

kretia will ihren Sohn zum zweitenmal retten, aber er selber stößt sie nieder, sterbend erst vergibt er der Unseligen.

„Marie Tudor“ soll angeblich die blutige Maria sein; abgesehen vom Namen hat sie aber mit der Tochter König Blaubarts wenig gemein, sondern ähnelt mehr ihrer Schwester Elisabeth in romanhafter Auffassung, wie etwa in Scotts „Kenilworth“. Nur ist sie noch mehr Launen und der Liebesleidenschaft für ihren Günstling unterworfen. Eine Verführungsgeschichte und ein angeblicher Mordanschlag geben den gegen den italienischen Emporkömmling längst erbitterten englischen Großen endlich doch die Gelegenheit, sich seiner zu entledigen.

Im „Angelo“ wird ein Thema des modernen Sittenstückes angeschlagen: der Gegensatz zwischen der Dame der Gesellschaft und der außerhalb der guten Gesellschaft stehenden Schauspielerin — der Hauptinhalt ist aber wieder schlimmste Romantik, die uns das geheimnisvolle Überwachungs- und Aushorchungssystem vorführen soll, mit dem der Rat der Zehn alle venetianischen Beamten in Abhängigkeit hält. Homodei, der Agent der Zehn, weiß alles, erscheint in den unwahrscheinlichsten Augenblicken, ermöglicht ein Zusammentreffen zwischen dem jungen Rodolfo und Caterina, der zur Ehe gezwungenen Gattin Angelos, wird aber schließlich von Rodolfo glücklich umgebracht. Die Schauspielerin Phoebé, die Rodolfo ebenfalls liebt, gibt Caterina einen Schlaftrunk und erreicht so, daß die Scheintote in der Familiengruft beigesetzt wird. Rodolfo, der Caterina wirklich für tot hält, erdolcht Phoebé und erfährt erst von der Sterbenden, was sie in Wirklichkeit für ihn getan hat.

Den Höhepunkt von Hugos dramatischem Schaffen bedeutet wohl sein zweites Spanierdrama: „Ruy Blas“. Der gestürzte Minister Don Salluste entdeckt zufällig die Verehrung seines Dieners Ruy Blas für die Königin und baut darauf seinen Racheplan. Er gibt Ruy Blas für seinen Neffen Don Cesar aus und führt ihn bei Hofe ein. Hier schwingt sich Ruy bis zum leitenden Minister empor und wird der Günstling und Freund der Königin. Da erscheint Don Salluste wieder — er besitzt ein schriftliches Bekenntnis seines ehemaligen Dieners und kann somit Ruy Blas jederzeit bloßstellen — er will aber gleichzeitig die Königin verderben und daher das Geheimnis erst enthüllen, wenn die

Ehe der Königin geschieden ist und sie sich mit dem vermeintlichen Don Cesar vermählt hat. Das verhindert Ruy Blas im letzten Augenblick: er tötet Salluste, vergiftet sich selbst und rettet die Königin.

Eine Rheinreise, romantische Abendträume in den Ruinen der Rheinberge gaben Hugo die Anregung zu einem großen Drama, das das Gegenstück zum Kampf der Titanen gegen Zeus und die Olympier bilden sollte. Den Titanen sollten im christlichen Mittelalter die Burggrafen („Les Burgraves") entsprechen, ihr Bezwinger wäre der deutsche Kaiser. — Der uralte Burggraf Job, sein Sohn und sein Enkel hausen, von Reisigen und Vasallen umgeben, in der Burg, die selbst Barbarossa seinerzeit nicht hat brechen können, während das geknechtete Volk unter den Bedrückungen seiner Peiniger seufzt. Eine verwickelte Vorgeschichte erweist, daß Job eigentlich der ältere Bruder Barbarossas ist, daß er seinen Bruder eines Mädchens halber tödlich verwundet und das Mädchen selbst mit unmenschlicher Grausamkeit behandelt hat — davon, daß dieser Bruder gerettet und später Kaiser geworden ist, ahnt Job übrigens nichts. — Die alte Hexe Guanhumara, die in der Burg umherschleicht, ist eben jenes Mädchen, ihr Pflegesohn Albert in Wirklichkeit der geraubte Sohn Jobs. Guanhumaras Heilkunst stellt Alberts Geliebte wieder her, und er schwört ihr als Lohn für den Heiltrunk zu, alle ihre Befehle auszuführen. Der längst totgeglaubte Kaiser Friedrich erscheint in der Burg, aber er wäre verloren, wenn nicht Job selbst aus Ingrimm über die Ruchlosigkeit seines eigenen Enkels und seiner Genossen sich ihm freiwillig beugen würde. Guanhumara will endlich Rache nehmen und gebietet Albert, den alten Job zu ermorden; glücklicherweise stellt sich im letzten Augenblick heraus, daß Barbarossa eben jener totgeglaubte Jugendgeliebte Guanhumaras ist, Guanhumara selber stirbt, und der Kaiser verkündet Frieden und Versöhnung.

Hugos Drama ist wie alles, was er sonst geschaffen, der Ausdruck einer Kunstanschauung, die einseitig auf Abstraktionen eingestellt ist und Individuelles zu wenig klar zu gestalten vermag. Auf ihn wirkt die berauschende Macht des Worts, wirkt Bild und Klang, Geschautes und Gehörtes ein, beflügelt seine Phantasie und entrückt ihn dem konkreten Denken. Unentwegt rüttelt er

Schönes und Häßliches, Zartes und Grausiges, Szenen voll Innigkeit und Anmut und Szenen voll Ekel und Abscheu bunt durcheinander; mit kühnem Griff, fast mutwillig und eigensinnig, zerreißt er die Fäden, die er eben gesponnen, häuft er unwahrscheinliche, überraschende Situationen und verblüffende Theaterkniffe; die ganze Kunst seiner bald episch wuchtigen, bald lyrisch bewegten Sprache entfaltet er, schüttet er den berauschenden Rhythmus tönender Tiraden vor uns aus, greift er zum Wortspiel, zum prosaischen, ja zum alltäglichen und banalen Wort, leistet er sich Sätze, die kindisch klingen und kindisch sind und durch ihre unfreiwillige Komik den ernsthaften Eindruck zu stören drohen. Aber alles das, Charaktere und Handlung, Technik und Stil, Gutes und Mißglücktes, Großes und Kleines, ordnet er dem höchsten Ziel seiner dramatischen Kunst unter, das nach seinem eigenen Programm L e b e n s w a h r h e i t ist, größere Lebenswahrheit jedenfalls, als sie der Klassizismus ermöglicht hatte. Den Mangel an Lebenswahrheit in der klassischen Kunst erblickte Hugo in der Idealisierung und dem einseitigen Kult des Schönen. Nach seiner Meinung würde die Kunst aber erst mit Einbeziehung des Häßlichen das ganze Leben einschließen: so sind „le sublime“ und „le grotesque“ für ihn die beiden Symbole des Lebens, und sie sucht er in seinen Tragödien zum Ausdruck zu bringen. Die schroffe Gegenüberstellung zweier Abstraktionen zeigt denselben Hang zur Antithese, den Hugos Kunst auch sonst verrät. Daß er das g a n z e Leben mit dieser e i n e n Antithese einfangen zu können glaubte, ist freilich eine merkwürdige Selbsttäuschung, die kein allzu tiefes psychologisches Erfassen seiner Charaktere erwarten läßt. So sind tatsächlich auch Hugos Gestalten die reinen Theaterschemen, sie selbst bloß auf im Moment verblüffenden, in Wirklichkeit unmöglichen Antithesen aufgebaut: der Revolutionär und Königsmörder, dessen sehnlichster Wunsch es ist, selbst König zu werden — der Räuber, der eigentlich Herzog, Prinz und Graf von so viel Herrschaften ist, daß er selbst Zahl und Namen nicht mehr weiß — der frivole, berufsmäßige Spaßmacher, der in Wirklichkeit Moralist strengster Observanz ist — der Minister und Grande von Spanien, in Wirklichkeit nur ein armer Lakai — ein armseliger Pilger, in Wirklichkeit der große Kaiser Barbarossa. Und nicht anders steht es auch mit den Frauengestal-

ten: die legitimistische Tochter Cromwells, die reine Liebe in der Brust scheinbar verworfener Dirnen wie Marion, Delorme und Phoebé, die Mutterliebe in der ruchlosen Mörderin Lukretia, die Erinnerung an die zertretene Jugendliebe in der uralten Hexe und Giftmischerin Guanhumara — das sind echt Hugosche Phantasiegebilde, die den wilden Ausgeburten seiner erzählenden Dichtung, Han d' Islande und Quasimodo nichts nachgeben. Am unmöglichsten wirken die „Burggrafen"! Schon das Alter der handelnden Personen streift nicht mehr bloß das Lächerliche: achtzig Jahre lang hat Barbarossa, seinem Gelübde gemäß, die Rache an dem unnatürlichen Bruder aufgeschoben, achtzig Jahre lang hat Guanhumara ebenfalls auf Gelegenheit zur Rache geharrt, beide müssen also an hundert Jahre alt sein, und Job, das Objekt ihrer Rache, ist noch zwanzig Jahre älter. — So ist das Ganze alles andere als ein Abbild einer wirklichen oder auch nur möglichen Welt, und nur die gewaltigen Donnerreden, der stolze rhetorische Schwung, besonders des Schlusses, täuschen für Augenblicke darüber hinweg.

Mit dem Fiasko der „Burggrafen" endet die romantische Tragödie jäh, und gerade dieser Zusammenbruch führt unmittelbar zu einer neuen Reaktion des klassizistischen Geschmacks, der damals in der Kunst der großen Tragödin Mlle Rachel eine wichtige Stütze fand. Unberührt von dieser Wandlung des Geschmacks in der Tragödie bleibt die „comédie", die schon seit 1811 in Eugène Scribe (1791—1861) ihren bühnengewandten und vor allen Dingen unglaublich fruchtbaren Hauptvertreter gefunden hatte. Etwa 350 Dramen sind aus seiner Theaterfabrik — anders kann man diesen gutorganisierten Großbetrieb kaum nennen — hervorgegangen, nicht alle eben von allzu hohem literarischen Wert, fast alle aber Zeugnisse einer glücklichen, meisterhaften Beherrschung aller Bühneneffekte bis hinein in die kleinsten Taschenspielerkünste. List und Liebe sind die triumphierenden Mächte seiner Bühnenkunst, die nur unterhalten will, aber keinen höheren Zielen nachstrebt. Wenn Dumas und Hugo sich an die Schauermelodramen Pixérécourts anschlossen, so betrachtete er sich als den Fortsetzer der heiteren Vaudevillekunst des 18. Jahrhunderts, die theatralisch ungefähr auf gleicher Stufe steht,

aber dem Humor sein Recht läßt und selbst spannende Konflikte und bedrohliche Abenteuer bringt und vor allen Dingen das bunte Intrigenspiel zum unvermeidlichen glücklichen Ausgang zu führen weiß. Von diesem „heitern Melodrama" wendet er sich dann zum historischen Lustspiel. Hier ist sein Vorbild Népomucène Lemercier, dessen „Pinto" (1800) schon mit den gleichen Mitteln arbeitet, die Scribe skrupellos und erfolgreich anwandte und noch zum Vorbild fast der gesamten europäischen Dramatik erhob. Aus der bunten Fülle seiner Werke seien hier nur die beiden bekanntesten seiner geistreichen Lustspiele hervorgehoben: „Bertrand et Raton, ou l'Art de conspirer" (1833) und „Le Verre d'Eau" (1840). Die Hauptperson ist beidemal dieselbe: der gewandte, nie um ein Auskunftsmittel verlegene, alle Geheimnisse durchschauende, alle Intrigen mit Gegenintrigen vereitelnde, geistreiche und amüsante Diplomat, mag er einmal auch ein Däne sein und Bernard de Rantzau, das andere Mal Henri Bolingbroke heißen und am Hofe von St. James seine blendende Rolle spielen.

Musset.

Der einzige bedeutendere Dramatiker der französischen Romantik, der auch im deutschen Sinne ein Romantiker genannt werden kann, ist Louis Charles Alfred de Musset (*11. November 1810 in Paris). Er debütierte 1831 mit der phantastischen romantischen Träumerei: „La Nuit Vénitienne" — das Stück wurde abgelehnt. Verletzt durch diese übrigens durchaus begreifliche Haltung des Publikums — die „Venetianische Nacht" ist alles andere, nur kein Drama — beschloß Musset, sich dadurch zu rächen, daß er keines seiner künftigen dramatischen Werke mehr zur Aufführung brächte. So sind seine mächtige Renaissancetragödie „Lorenzaccio" (1831) wie seine phantastischen Komödien („Fantasio" 1833, „Les Caprices de Marianne" 1833, „On ne badine pas avec l'amour" 1834, „Barberine" 1835, „Le Chandelier" 1835, „Il ne faut jurer de rien" 1836) sämtlich nicht für die Bühne geschrieben, auch seine graziösen „Proverbes", die, eine literarische Tradition der französischen Bühne des 18. Jahrhunderts wieder aufnehmend, kleine Stoffe des häuslichen Geschehens und des gesellschaftlichen Salonlebens behan-

deln („Le Caprice", „Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée", „A quoi rêvent les jeunes filles"), nur für die Lektüre bestimmt. Ein eigentümlicher Zufall machte ihn wider Willen doch zum Theaterdichter: als die Schauspielerin Allan-Despréaux 1847 ein Gastspiel in Petersburg gab, sah sie dort ein russisches Lustspiel, das ihr gefiel. Sie stellte fest, daß es nur eine Bearbeitung von Mussets „Caprice" war, und brachte dann das Original bei ihrer Rückkehr auf die Pariser Bühne. — Am 2. Mai 1857 starb Musset, dessen Schaffenskraft schon seit Jahren unter dem Eindruck seines zerrütteten Lebenswandels erloschen war.

Mussets Wesen ist aus verschiedenartigen Elementen zusammengesetzt: aus souveränem Widerwillen gegen philisterhaften Sinn und hausbackene Lebensweisheit, einer starken, seine Lebenskraft zerrüttenden Sinnlichkeit, die ihm fast als Kennzeichen des Genies erscheint und sich in Wehmut über sich und die Welt umsetzt, einem echt romantischen Hang zur Phantastik, der ihn der Wirklichkeit entrückt. So spielen denn seine Dramen durchgängig in einer phantastischen Welt, ob sie nun Bayern, Frankreich, Italien oder Ungarn genannt wird, und auch die Zeit ist unfaßbar. Das tritt schon im „Fantasio" hervor: Elsbeth von Bayern soll aus Staatsraison — um einem verheerenden Kriege ein Ende zu setzen — mit dem pedantisch-affektierten Prinzen von Mantua verheiratet werden. Der junge Fantasio, ein Mittelding zwischen Byron und Musset, vermummt sich in Narrenkleidung, um den verstorbenen Hofnarren zu ersetzen; er sieht Elsbeths Thränen und beschließt, sie zu retten. Er macht den albernen Bewerber lächerlich, kommt selbst zwar ins Gefängnis, erreicht aber, daß das Verlöbnis gelöst wird und — daß der Krieg von neuem beginnen kann. Dazwischen wird Shakespeare und Jean Paul zitiert, und der Prinz von Mantua wechselt mit seinem Offizier die Kleider, weil er sich einbildet, sein angeborener Fürstengeist müßte siegreich durch die angenommene Hülle hindurchleuchten, und weil er die romantische Idee hat, um seiner selbst willen geliebt zu werden — natürlich will er trotz der Verkleidung überall die erste Rolle spielen und ist sehr erstaunt, als ihm das nicht gelingen will.

Ernster als dies rein romantische Spiel sind die beiden nächsten Dramen: der junge Coelio liebt stürmisch die schöne Marianne,

die an einen alten Gecken vermählt ist, sie aber liebt ihn nicht, und als er seinen Freund Octave bittet, den Freiwerber für ihn zu spielen, entledigt sich dieser zwar loyalerweise der Freundespflicht, stellt aber dabei mit sehr geteilter Freude fest, daß er selbst Mariannes Herz gewonnen hat. Der arme Coelio muß sein Leben in einem Hinterhalt des eifersüchtigen Gatten lassen, und auf dem Kirchhof erklärt Octave Marianne, daß Coelio, nicht er sie geliebt hätte („Les Caprices de Marianne"). — Camille ist im Kloster erzogen und von den nach ihrem Erbe lüsternen Klosterfrauen mit Weltfluchtideen erfüllt, sie begegnet daher ihrem Jugendfreund und Vetter Perdican mit schroffer Kälte. Natürlich liebt sie ihn trotzdem, und so könnte nach einigem Sträuben das ganze Spiel mit der von allen Parteien ersehnten Verlobung enden, wenn nicht Perdican in eigensinnigem Trotz, weil er von Camille verschmäht war, sich mit einer anderen Jugendgespielin, dem schlichten Naturkinde Rosette, verlobt hätte. Als Perdican und Camille sich endlich finden, hören sie einen Schrei — die arme Rosette hat ihr Gespräch belauscht und ist im Schmerz ihrer Enttäuschung tot zusammengebrochen. So wird, was erst halbes Spiel war, bitterer Ernst; denn um über die Leiche hinwegzuschreiten, dafür sind Camille und Perdican zu feinfühlig veranlagt („On ne badine pas avec l'amour").

Am unbefangensten heiter wirkt „La Quenouille de Barberine", eine echte Komödie voll gallischer Heiterkeit. Zunächst wird das Imogenmotiv angeschlagen: ein junger und ziemlich dreister Herr von Rosemberg hört am ungarischen Königshof von der Schönheit und Keuschheit Barberinens, der jungen Gattin eines ungarischen Edelmanns. Er wettet, sie in vierundzwanzig Stunden zu gewinnen, ihr Gatte selbst muß ihm einen Einführungsbrief mitgeben. Barberine nimmt infolgedessen den Fremden freundlich auf; als er aber zudringlich werden will, sperrt sie ihn einfach ein und läßt ihn hungern, bis der Stolze ihren Rocken abgesponnen hat. Bei dieser unheroischen Beschäftigung treffen ihn die Königin und der Gatte in ihrem Gefolge, und Rosemberg muß froh sein, noch einigermaßen glimpflich davonkommen zu können.

Etwas bedenklicher ist „Le Chandelier": Jacqueline, die Gattin eines begüterten Kaufmanns in irgendeiner französischen

Provinzialstadt, hat ein Verhältnis mit einem Offizier der Garnison: Clavaroche. Um den Verdacht des Gatten abzulenken, rät der würdige Marssohn seiner Geliebten, sich einen „Leuchter", einen Scheingeliebten zuzulegen, auf den alle Schuld abgewälzt werden kann. Jacquelinens Wahl fällt auf einen der Angestellten ihres Mannes, Fortunio, einen hübschen, blonden Jungen, der die Herrin mit aller Macht erster Knabenliebe stürmisch verehrt. Aber eben diese bedingungslose Hingabe rührt Jacquelinen, und sie gibt Clavaroche den Laufpaß.

Eine ähnliche Wette wie Rosemberg schließt auch Valentin („Il ne faut jurer de rien") mit seinem Onkel ab, nur will er keinen Ehefrieden stören, sondern unerkannt die junge Dame verführen, die der Oheim ihm als Braut vorschlägt. Seine Selbsteinführung ist romantisch genug, aber an der frischen Natürlichkeit und dem gesunden Scharfsinn Céciles scheitert die ganze frivole Intrige — Valentin entflieht zwar mit der Geliebten, aber nur um ihr im Park zu Füßen zu fallen und so unter etwas romantischeren Umständen doch dieselbe Verlobung zu feiern, die sein Oheim und seine künftige Schwiegermutter auch ohne ihn schon vereinbart hatten.

Man hat Mussets Comédies mit Shakespeares Lustspielen verglichen, weil sie gleich diesen in einer phantastischen Welt spielten: Was Musset gibt, ist zwar fein und graziös, hält aber einen Vergleich mit Shakespeare nicht aus. Wohl aber ist der Einfluß Shakespeares unverkennbar. Man kann sagen, Mussets Komödien sind das Werk eines liebenswürdigen und feinen französischen Romantikers, der seinen Shakespeare, freilich auch seinen Marivaux mit Nutzen gelesen hat. Das Gespräch Fantasios mit seinem Freunde Spark atmet am ersten Shakespearischen Geist, an Shakespeare erinnert, wie schon bemerkt, auch der Stoff der „Barberine" sowie auch die Mischung ernster und heiterer Elemente in „On ne badine pas avec l'amour". — Den Einfluß Shakespeares verrät schließlich am deutlichsten die einzige große Tragödie Mussets: „Lorenzaccio". Der Held ist eine problematische Natur: Freiheitsheld und Wüstling, noch dazu der wüsteste Kumpan des Tyrannen, den er ermordet — das scheint zunächst eine Antithese im Stile Victor Hugos. Aber Musset begnügt sich nicht einfach, wie Hugo, mit der mechanischen Verkuppe-

lung zweier schroffer Gegensätze, sondern gibt die psychologische Erklärung des scheinbar Unvereinbaren. Lorenzo de Medici, den Freund wie Feind verächtlich nur Lorenzaccio nennen, ist von Jugend auf ein glühender Verehrer des klassischen Altertums und der republikanischen Ideale von Römerfreiheit und Katonischer Tugend. Aber wie die Zeit schwach und erbärmlich ist und die schmähliche Gewaltherrschaft Alexanders duldet, so ist auch er selbst zu schwach an Willen und Nerven, um die Befreiertat, die er doch für unbedingt nötig und zugleich für die ihm vom Schicksal zugewiesene Aufgabe hält, frei und offen auszuführen. So hat er seine Zuflucht zu List und Verstellung genommen, er ist der Gefährte aller Ausschweifungen des Verhaßten geworden, so daß ganz Florenz — von einigen schärfer Blickenden abgesehen, wie Philippe Strozzi — sich mit Abscheu und Verachtung von ihm wendet; er ist scheinbar sogar bereit, Alexander die einzige Frau, deren Reinheit auch er anerkennen muß, in die Hände zu spielen, aber er tut dies alles nur, um den Herzog in Sicherheit zu wiegen, ihn in sein Haus zu locken und dort zu ermorden. Aber niemand spielt umsonst den verworfenen Wüstling: Lorenzo selbst merkt den zerrüttenden Einfluß seiner Ausschweifungen nicht bloß auf seinen Körper, sondern auch auf seine Seele. Wie er sich selbst verachten lernt, so auch die Menschheit, und als er die so lange und mit solchen Opfern vorbereitete Bluttat endlich ausführt, weiß er bereits, daß sie nutzlos ist. Das einzige Ergebnis wird sein, daß an die Stelle des Gemordeten ein neuer Tyrann tritt. Trotzdem ermordet er Alexander, um seine Jugend nicht sinn- und zwecklos geopfert zu haben. Der Erfolg ist, wie er vorausgesehen: er wird geächtet und fern der Heimat erschlagen.

Was den „Lorenzaccio“ und auch die anderen Dramen Mussets hoch über die Leistungen der übrigen Romantiker hinaushebt, ist die innere Wahrheit: daß sie ein Stück vom Leben des Dichters selbst in sich einschließen. Der zerstörende Einfluß ungezügelter Ausschweifungen war Musset selbst aus eigener, trüber Erfahrung nur zu gut bekannt, daher die tiefe Sympathie des Dichters mit seinem Lorenzaccio. Aber wie Lorenzo de Medici schließlich Musset selbst ist, so auch Fantasio, Perdican, Fortunio und Valentin. In „Les Caprices de Marianne“ zerlegt sich der Dichter sogar in zwei anscheinend durchaus entgegengesetzte Persönlich-

keiten: er ist Coelio, er ist aber auch Octave. Lebenswahr wie seine Männer sind auch seine Frauengestalten. Besonders hervorzuheben ist, daß Musset nicht bloß die reife, sinnlich-verführerische Frau, der nur die Seele fehlt, zu schildern weiß (Marianne, Jacqueline), sondern auch entzückende reine Mädchengestalten schaffen kann (Elsbeth, Cécile de Montes), die, wie seine Barberine, an die feine Anmut der Frauengestalten Marivaux' erinnern.

5. In Spanien.

Am stärksten unter französischem Einfluß entwickelt sich die spanische Romantik. Das erklärt sich leicht aus dem Verhältnis beider Länder, wie aus persönlichen Beziehungen: der eigentliche Begründer der spanischen Romantik Fernando Martinez de la Rosa (1788—1862) hatte in Paris, wohin er sich wegen seiner politischen Gesinnung hatte begeben müssen, selbst Gelegenheit, den Sieg Hugos und seiner Anhänger mit anzusehen. So ließ auch er vom Klassizismus seiner Jugendversuche („Die Witwe des Juan Padilla" 1812) ab und opferte mit seinem Maurendrama „Aben Humeya" (1830), das auch in Paris aufgeführt wurde, und der „Conjuración de Venecia" („Verschwörung von Venedig") den neuen Göttern. — Ihm schließt sich der Herzog von Rivas Angel de Saavedra (1791—1865) an, dessen „Don Alvaro" (1835) in Madrid die Niederlage der Klassizisten entscheidet. Auch er hatte als Klassizist begonnen, bis er auf längeren Reisen in England, Frankreich und Italien die romantische Bewegung kennen lernte. Ebenfalls Nachahmer Hugos ist schließlich Antonio Gil y Zárate (1793—1861) mit seiner „Doña Blanca de Bourbon" (1832); auch „Karl II. der Behexte" („Carlos II el hechizado") und „Guzman der Gute" sind für ihre Zeit nicht ohne Wert.

Einen eigenen Inhalt gewinnt die spanische Romantik, als sie sich von der Nachahmung des französischen Vorbildes lossagt und entschlossen auf die Muster der nationalen Blütezeit, Lope, Calderón usw. zurückgreift. Die bekanntesten Vertreter dieser nationalen Richtung sind José de Zorilla (1817—1893), der den alten spanischen Lieblingshelden „Don Juan Tenorio" als reuigen Büßer wieder auf die Bühne bringt; Antonio García

Gutierrez (1813—1884), von dessen Dramen freilich nur der „Trovador" (1836) in seiner Umgestaltung zum Libretto des Verdischen „Trovatore" Weltruf erlangt hat, und Juan Eugenio Hartzenbusch (1806—1880), der Sohn eines deutschen Handwerkers, und nicht nur als Dichter, sondern vor allen Dingen als Gelehrter tätig, der verdienstvolle Herausgeber der Klassiker der großen Zeit Spaniens, als Dramatiker wegen der „Amantes de Teruel" („Die Liebenden von Teruel" 1837) zu nennen, freilich keiner selbständigen Dichtung, sondern einer Nachbildung einer Comedia des Tirso de Molina.

Auch im benachbarten Portugal hält die Romantik ungefähr gleichzeitig ihren Einzug. Der einzige bedeutendere Dramatiker des romantischen Portugals, zugleich der Begründer der Romantik in seinem Vaterland, ist João Baptista da Silva Leitão Almeida-Garrett (1799—1854), trotz seiner halbirischen Herkunft ein guter Patriot und in die Freiheitskämpfe der zwanziger Jahre tief verwickelt. Er hatte mit klassizistischen Tragödien begonnen („Merope"), schon sein „Cato" (1820) wirkte aber hauptsächlich durch seine politische Unterströmung, und das Lustspiel „Die Buckligen" gab ihn sogar der Verfolgung des siegreichen Absolutismus preis. In der Verbannung in Paris und England wandte er sich wie Martinez de la Rosa der Romantik zu. Nach der Rückkehr in das Vaterland sucht auch er den Anschluß an die nationale Vergangenheit zu gewinnen; wie er die portugiesischen Volksromanzen sammelte, erneuert er das Andenken an den ersten Begründer des portugiesischen Dramas in seinem „Auto Gil Vicentes" (1838). Von seinen historischen Dramen ist noch der „Waffenschmied von Santanarem" (1841) zu nennen, und sein „Frei Luiz de Sousa" (1844), in dem er das Schicksal des Nationalhelden von Portugal, Dom Sebastião dramatisiert. Er läßt Sebastian aus der Maurenschlacht entrinnen und als Mönch enden.

III. Die Epigonen.

1. In Deutschland.

Der laute Kampflärm der romantischen Schlachten darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Zahl der wirklichen Kämpfer verhältnismäßig gering ist. Und wenn sich die Heißsporne der kommenden Jugend stellen, als ob sie nicht einen Stein der Hochburg des Klassizismus auf dem andern lassen würden, so ist auch dies nur mit Einschränkung zu verstehen. In Wirklichkeit überdauert die klassische Kunst nicht nur den Ansturm der Romantik, sondern auch den weit gefährlicheren des Realismus und des Naturalismus und wird vermutlich auch in Zukunft noch manch anderen überdauern. Vor allen Dingen wird es immer das Bestreben bedeutender Schauspieler sein müssen, die Gestalten, die jeder Zuschauer kennt, neu zu schaffen, und so finden wir im Laufe des 19. Jahrhunderts mehrfach ein Wiederaufleben des klassizistischen Geschmacks im Anschluß an das Auftreten großer Darsteller. Die Rachel ruft unmittelbar nach der vernichtenden Niederlage der „Burgraves" eine Racine-Renaissance in Frankreich ins Leben. Sarah Bernhardt und Mounet-Sully halten die klassizistische Überlieferung bis in unsere Tage aufrecht; in England wird Shakespeare durch Henry Irving und Ellen Terry, später vor allem durch Beerbohm-Tree und Benson zu neuem Leben beschworen; in Deutschland setzen außer Charlotte Wolter die Meininger und später Matkowsky und Kainz ihre große Kunst an die Neubelebung des klassischen Spielplanes. Aber wie die Werke der Klassiker selbst nie von der Bühne, noch aus dem Bewußtsein der Lebenden geschwunden sind, so wirkt auch ihre Überlieferung fort und nötigt gerade die Besten der Neuerer zuletzt doch zu irgendeiner Form der Auseinandersetzung mit den Klassikern. Dafür haben wir in Deutschland in Grillparzer und Hebbel die besten Beispiele.

Bequemer ist es natürlich, die klassische Überlieferung, so wie sie ist, einfach zu übernehmen und nach diesem Muster — allenfalls mit mehr oder weniger großen Zugeständnissen an den Zeitgeschmack, meist in Nebensachen — zu dichten. Ein wirklich Starker wird sich freilich kaum dazu verstehen, dafür ist diese

bequeme Art der Kunst der Tummelplatz der Schwächeren, oft tüchtiger Talente, denen nur das Letzte, das Genie, fehlt, daneben freilich auch technisch geschickter, leichtfertiger Macher, die für die Bedürfnisse der Bühne ohne große künstlerische Bedenken passende Ware nach dem landläufigen Muster liefern; schließlich ist auch die Nachahmung der klassischen Vorbilder der westeuropäischen Kunst naturgemäß die Schule für das beginnende Drama der erst erwachenden Völker des Ostens und Südostens von Europa.

In Deutschland ist hauptsächlich infolge des übermächtigen Einflusses, den Schillers Dichtung auf die geistige Entwicklung unseres Volkes ausgeübt hat, die Zahl dieser Epigonen besonders groß. Nur der Wichtigsten unter ihnen sei hier flüchtig gedacht. Schillernachahmer sind sie alle, geht auch die Abhängigkeit nicht bei allen so weit wie bei Theodor Körner (1791—1813), dessen „Zriny" (1812) sich selbst im Wortlaut dem verehrten Vorbilde anschließt. Verkennung der eigenen Begabung verführte selbst ein so tüchtiges Talent wie Ludwig Uhland (1787 bis 1862) zu schwachen Dramen, denen nur der sonstige Ruhm ihres Schöpfers wenigstens in den Ausgaben seiner Werke ein gewisses Nachleben sichert („Ernst Herzog von Schwaben" 1818, „Ludwig der Bayer" 1819). Nicht besser steht es mit Rückert, nicht viel besser auch mit Geibel (1815—84), dessen „König Roderich" und „Sophonisbe" längst vergessen sind, dessen „Brunhild" (1857) nur noch die zornige Kritik Hebbels gewissen Anteil verschafft und von dem eigentlich nur die hübsche Renaissancekomödie „Meister Andrea" (1847) genannt zu werden verdient. Auch der tüchtige Julius Mosen (1803—67, „Heinrich der Finkler", „Herzog Bernhard") ist vergessen; an Rudolf von Gottschall (1823—1909) erinnert nur das jungdeutsche geschichtliche Lustspiel „Pitt und Fox" (1854). Vergebens wie bei ihrem Meister Geibel sind alle Bemühungen der Männer des „Münchener Dichterkreises" gewesen, die Bühne zu erobern, so zäh und ehrgeizig auch vor allem Paul Heyse (1830—1914) um den Lorbeer des Dramatikers gerungen hat, nur sein Preußendrama „Kolberg" ist (nicht aus künstlerischen Gründen) lebendig geblieben; nicht auf ihre geschichtlichen Dramen gründet sich der Ruhm so feiner Dichter wie Ferdinand von Saar (1833—1906) und

Martin Greif (1839—1911). Und doch gab es unter diesen Nachzüglern auch gewaltige Bühnenherrscher; keinen mächtigeren seit Kotzebue sah Deutschland als Ernst Raupach (1784—1852) mit der endlosen Reihe seiner geschichtlichen Dramen („Die Hohenstaufen“ seit 1830, „Cromwell“ 1844), selbst an den Nibelungen versuchte er sich („Der Nibelungenhort“ 1834). Sein Nachfolger in der Gunst des Publikums wurde der Nebenbuhler Grillparzers: Friedrich Halm (Eligius von Münch-Bellinghausen, 1806 bis 1871), dessen „Griseldis“ (1835) die Herzen der Hörer mit verlogener Empfindsamkeit gewann, der im „Sohn der Wildnis“ (1842) den wilden Allobrogerhäuptling minnig zu Füßen des holden Griechenmädchens knien ließ („mein Herz, ich will dich fragen“), und der im „Fechter von Ravenna“ (1854) die große Tragödie des Thumelikus zu kräftigen Bühnenwirkungen ausschlachtete. — Nur zwei dieser Schillerepigonen ist eine längere Wirksamkeit zuzugestehen: Wilbrandt und Wildenbruch.

Adolf Wilbrandt (1837—1911) errang seine ersten großen Erfolge mit Römerdramen, die Halms „Fechter“ nicht allzu fern stehen („Arria und Messalina“ 1874, „Nero“ 1876), machte dann seine Verbeugung vor der kommenden literarischen Umwälzung („Die Tochter des Herrn Fabrizius“ 1883) und gab sein Bestes in dem symbolistischen Märchendrama „Der Meister von Palmyra“ (1889). In Apelles ist das Bewußtsein seiner Schöpferkraft so stark, daß er nie sterben möchte; diesen Wunsch erfüllt ihm der Herr des Lebens, und während rings um ihn die Gefährten altern und sterben, bleibt er allein scheinbar unverwüstlich. In wechselnden Gestalten tritt ihm in den einzelnen Abschnitten seines Lebens dieselbe Menschenseele entgegen: als christliche Märtyrerin, als römische Hetäre, als seine Tochter, als sein Enkel, als halbirre Seherin. Immer rafft der Tod dahin, was er liebt; auch das, wofür er strebte: griechische Kunst und griechisches Leben geht zugrunde in dem Zusammenbruch des Römerreichs und des alten Glaubens. So ist ihm schließlich der Tod kein Schreckgespenst mehr, sondern Pausanias, der Sorgenlöser.

Mächtiger, freilich auch gewaltsamer, reißt die ungestüme dramatische Kraft Ernst von Wildenbruchs (1845—1909) den Hörer mit sich — es ist bezeichnend für diesen echten Theaterdichter, daß er den Hörer weit stärker ergreift als den Leser.

Um so merkwürdiger klingt es, daß dieser geborene Bühnenerschütterer sich jahrelang vergeblich um eine Aufführung mühte. Erst die „Meininger" verschafften seiner stürmischen Kunst den nötigen Widerhall. Auf das Drama vom Bruderzwist im Hause Ludwigs des Frommen („Die Karolinger" 1878, aufgef. 1881) folgt die noch halbromantisch gefärbte Tragödie des Helden, der Leben, Liebe und Seligkeit an die Rettung seines Volkes setzt und ihm dadurch wenigstens ein ruhmvolles Ende sichert („Harold" 1882), und der Zwiespalt zwischen engherzigem Sektierergeist und männlich-trotzigem Vaterlandsgefühl („Der Mennonit", aufgef. 1879). Dann kommen die vaterländischen Hohenzollerndramen, die kein höfischer Wunsch dem Hohenzollernenkel nahezulegen brauchte („Die Quitzows" 1888, „Der Generalfeldoberst" 1889, „Der neue Herr" 1891). Die höchsten Ziele steckt sich der Dichter in der Doppeltragödie „Heinrich und Heinrichs Geschlecht" (1896). Dann sinkt seine Kraft: tief empfand er, daß der aus der Sorge um die Zukunft deutschen Volkstums entstandene „König Laurin" so wenig starken Widerhall fand wie der stolze Preis der Macht tragischer Dichtkunst („Die Lieder des Euripides" 1905), die schon sein „Marlowe" (1884) gefeiert hatte. Nur ein voller Erfolg war ihm noch beschieden mit der „Rabensteinerin" (1907), einem Ritterstück, das mit der Verkündigung des „Welsergedankens", des neuen Deutschland über der See, den Anschluß an die Reihe seiner großen vaterländischen Dramen fand. Ihr letztes, sein Vermächtnis „Der junge König" (Heinrich I.), erschien erst nach seinem Tode, ebenso wie das ältere „Ermanarich der König", das aus den Geschicken des Gotenvolkes ergreifend die Botschaft von Amt und Pflicht des geborenen Königs (gegenüber dem bloß rechtmäßigen) verkündet. — Obwohl Wildenbruch persönlich in Shakespeare seinen eigentlichen Meister sah, stellt ihn doch die Gesamtart seiner Dichtung in die Nachfolge Schillers; er teilt mit ihm den untrüglichen Sinn für Bühnenwirkung und die natürliche, aus seinem ganzen Wesen fließende Gabe der stürmisch fortreißenden Beredsamkeit — leider auch die Unbekümmertheit um sorgfältige Motivierung, ein Mangel, der um so mehr auffallen mußte, als seine Mitwelt sich langsam an eine außerordentlich verfeinerte Seelenzergliederung zu gewöhnen begann.

2. In den übrigen germanischen Ländern.

Auffällig schwach ist die Entwicklung des höheren Dramas in England. Sheridan Knowles (1784—1862) hält mit seinem „Virginius“ (1820) die klassizistische Überlieferung aufrecht, erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts findet er nennenswerte Fortsetzer. Aber über das Buchdrama haben es die großen Namen der „viktorianischen“ Literatur nicht hinausgebracht. Dabei heben sich Alfred Tennysons (1809—92) formenstrenge geschichtliche und romantische Dramen („Queen Mary“ 1875, „Harold“ 1877, „The Falcon“ 1879, „The Foresters“ 1892) seltsam genug von den fast naturalistischen Wirkungen des Sittendramas „The Promise of May“ (1882) ab; aber zum Bühnenerfolg verhalf Henry Irvings Darstellungskunst wenigstens zeitweilig nur der Märtyrertragödie „Becket“ (1884). Dramatische Form tragen so wunderschöne Dichtungen wie Robert Brownings (1812—90) „Pippa passes“ (1841) und Algernon Charles Swinburnes (1837—1909) „Atalanta in Calydon“ (1865) — weder diese streng klassizistische Erneuerung der antiken Tragödie noch jene Reihe lyrischer Stimmungsbilder sind zur Darstellung bestimmt oder geeignet; so oft Browning den Versuch eines bühnenfähigen Dramas machte — „Strafford“ 1837, „Der Makel auf dem Schilde“ (A Blot in the Scutcheon) 1843 — scheiterte er, ebenso ist Swinburnes große Maria-Stuart-Trilogie („Chastelard“ 1865, „Bothwell“ 1874, „Mary Stuart“ 1881) allzu breit und ohne eigentlich dramatische Kraft. — Von Neueren ist abgesehen von Oskar Wildes „Herzogin von Padua“ (1883) Stephen Phillips (1866—1915) zu nennen. Mit Glück strebte er, Bühnenwirksamkeit und den Stil der hohen Tragödie zu vereinen („Paolo and Francesca“ 1899, „Herod“ 1900, „Ulysses“ 1902, „David“ 1904 und „Nero“ 1906); die Hoffnung, daß von ihm eine dauernde Wiederbelebung des idealistischen Dramas ausgehen werde, hat sich aber als Täuschung erwiesen.

In Dänemark bleibt gegenüber dem durchschlagenden Erfolg Oehlenschlägers die Epigonendichtung unbedeutend, doch ist Johan Carsten Hauchs (1790—1872) tüchtiges Talent nicht zu unterschätzen; er verfaßte eine Reihe von geschichtlichen Dramen,

von denen „Tiberius“ (1828), „Gregor VII.“ (1829), „Tycho Brahes Jugend“ und „Bajazet“ die bekanntesten sind.

In Norwegen kämpfte gegen die Romantiker Henrik Wergeland (1808—45), der sich an Shakespeare heranbildete. Seine wichtigsten Dramen sind außer der „Kindesmörderin“ (1825) die geschichtlichen Tragödien „Die Campbells“ und „Die Venetianer“; die Aufführung der ersten gab die Veranlassung zu heftigen Zusammenstößen. — Ein echter Epigone ist dann Andreas Munch (1811—84), der seine Stoffe zwar der nationalen Sagenwelt entnahm, sie aber in hergebrachtem Stil behandelte („Ein Abend auf Giske“ 1855, nach der Saga von Olaf dem Heiligen). So mußte der Versuch, mit Ibsen gleichzeitig in der Behandlung desselben Stoffes zu wetteifern, zur Niederlage des älteren Dichters führen („Herzog Skule“ 1864, vgl. Ibsens „Kronprätendenten“).

In Schweden erlangte nur eine Epigonendichtung größere Beachtung: Johan Ludvig Runebergs: „Könige auf Salamis“ (1863), ein formenstrenger, ernster Versuch, die klassizistische Tragödie zu erneuern, von unleugbarer Schönheit, trotzdem ohne größere Bedeutung für die weitere Entwicklung des schwedischen Dramas.

Gering nur ist auch die dramatische Ausbeute in den Niederlanden: Willem Bilderdijk (1756—1831) steht noch auf der Grenze zwischen alter und neuer Zeit, und sein „Floris V.“ wie „Wilhelm von Holland“ sind nur als Bearbeitungen nationaler Stoffe anziehend; auch die Tragödien seiner Gattin (Wilhelmine Schweickhardt) sind wenig bedeutend. Dagegen schulte sich Henrik Jan Schimmel (1824—1906) an der großen Kunst Schillers und schrieb nach seinem Muster historische Dramen („Zwei Tudors“ 1847, „Napoleon als erster Konsul“ 1851 u.a.). — Der sehr begabte, früh verstorbene Albert Rodenbach (1856—80) hinterließ nur eine Tragödie: „Gudrun.“

3. In Frankreich.

Auf den glänzenden Erfolg des „Ruy Blas“ war nur zu bald der Rückschlag erfolgt: 1843 schon wurden Hugos „Burgraves“ vollständig abgelehnt. Das Pariser Publikum gab damit unzweideutig zu erkennen, daß es der melodramatischen Effekte der ro-

mantischen Schauerstücke überdrüssig war. So setzt sofort, in Stoff wie in Darstellung, die klassizistische Reaktion ein, und dasselbe Jahr noch sieht den glänzenden Erfolg der „Lucrèce“ von François Ponsard (1814—1867). Dazu trug freilich die Kunst der großen Rachel das Beste bei; so hat die weitere Entwicklung Ponsards die hochgespannten Erwartungen, die man in ihn setzte, nicht erfüllt. Er bleibt eben doch nur ein echter Epigone, der zwar stofflich das klassizistische Gebiet überschreitet („Agnès de Méranie“ 1846, „Charlotte Corday“ 1850), auch geschickt moderne Fragen in die geschichtliche Tragödie hineinzuweben versteht, der aber schließlich doch nur eine hundertmal vorher gespielte Weise geschmackvoll variiert. Sein kräftigerer Nachfolger auf dem Gebiet des geschichtlich-heroischen Dramas — von Coppées liebenswürdigen halbromantischen Versdramen kann man wohl füglich schweigen — Henri de Bornier (1825—1901) ging auf eine Verschmelzung von romantischem Geist und klassischer Form aus, errang aber nach wenig bedeutenden Jugendwerken („Le Mariage de Luther“ 1845, „Dante et Béatrice“ 1853) erst verhältnismäßig spät einen großen Erfolg („La Fille de Roland“ 1875). Das Zurückgreifen auf das nationale Epos mußte in der Zeit der Wiedergeburt Frankreichs besonders wirken, wie ja auch ein starkes Nationalgefühl aus dem Drama spricht. Noch stärker gibt Bornier in seinem letzten Drama diesem glühenden Patriotismus Ausdruck („France d'abord“, „Frankreich vor allem!“ 1899).

Zwei Jahre vorher war die glänzendste Verherrlichung eines eigentümlich französischen Heldentums erschienen, die ihren Verfasser mit einem Schlage zum gefeiertsten Dramatiker von Paris erhob: „Cyrano de Bergerac“! Edmond Rostand (1868 bis 1918) hatte schon vorher ein zartes Verslustspiel („Les Romanesques“ 1894) und eine sehr romantische Troubadourtragödie („La Princesse lointaine“ 1895) veröffentlicht, ehe der Erfolg des „Cyrano“ aller Augen auf ihn lenkte. Die Weiterentwicklung Rostands hat etwas enttäuscht: er ließ noch im gleichen Jahr das ernste biblische Drama „La Samaritaine“ erscheinen und behandelte dann für Sarah Bernhardt das Schicksal des Königs von Rom in einer wieder stark romantisch gefärbten Tragödie („L'Aiglon“ 1900). Erst 1910 erschien dann seine seit langem

pomphaft angekündigte satirisch-symbolische Tierkomödie „Chantecler“, trotz der riesigen Reklame ein Mißerfolg. So ist Rostand auch heute noch trotz der glänzenden Verse des „Aiglon“ und „Chantecler“ im wesentlichen der Dichter des „Cyrano“. Wir befinden uns in einem Milieu, das seit Dumas' „Musketieren“ jedem Romantiker teuer sein muß: bei den Gascogner Kadetten. Der Held, der eine geschichtliche Persönlichkeit und ein bekannter Romanschriftsteller des 17. Jahrhunderts war, ist aber kein gewöhnlicher Schlagetot wie Artagnan, sondern zugleich ein glänzender Dichter, der seinen Mann nicht nur im Duell unfehlbar tötet, sondern dazu gleich noch eine Ballade improvisiert. Leider hat er bei allem Heldenmut, aller Poesie und allem Geist einen Fehler, der ihn in dieser galanten Welt schwer genug bedrückt — eine fürchterliche Nase. Natürlich, daß seine Kusine, die schöne Precieuse Roxane, die er abgöttisch verehrt, von dieser Liebe nichts ahnt, sondern sich in den ersten besten hübschen Jungen, der frisch zu den Kadetten kommt, verliebt. Aber Cyrano ist edel, er leiht Christian seinen eigenen Esprit, souffliert ihm die Worte, die er der Geliebten nach ihrem Balkon zuflüstern soll, springt selbst für ihn ein, um das Trugspiel nicht zu verraten, und sieht dann zu, wie der Begünstigte zu der von seinen Liebesworten Trunkenen emporklettern darf. Da Cyrano auch vom Lager vor Arras aus Christians Korrespondenz führt, ahnt Roxane nichts von dem Doppelspiel, und als sie selbst in das Feldlager eilt, fällt der Geliebte beim ersten Angriff der Kaiserlichen. So weiht sie ihr ganzes ferneres Leben dem Andenken an den Schönen und Tapferen, der ihrer Meinung nach zugleich ein großer Dichter war, und Cyrano ist zu stolz und zu zartsinnig, ihr diesen Glauben zu zerstören. Er wird alt und arm und sieht ruhig mit an, wie glücklichere Nachfolger auch seinen Geist ausplündern. Seine einzige, wehmütige Freude ist es, mit Roxane von ihrer Liebe reden zu können. Sterbend erst erfährt er von ihr, daß sie nicht den schönen Knaben geliebt hat, sondern den Dichter, der unter ihrem Fenster wundervolle Liebesworte raunte, und so stirbt er in dem frohen Bewußtsein, daß „auch durch sein Leben ein Frauengewand gerauscht sei“. — Don Quixote? Gewiß! aber ein liebenswürdiger Vetter des Spaniers und bei allen Wunderlichkeiten ein Dichter und ein Held, in dem das fran-

zösische Publikum mit Recht eine Verkörperung der besten Eigenschaften gallischen Volkstums, Tapferkeit, Galanterie, Geist und Selbstverleugnung, erblicken durfte.

4. In Italien.

Seit Alfieris Tod erwartet Italien vergeblich einen seiner würdigen Nachfolger — trotz d'Annuncios blendend-nervöser, bilder- und farbenreicher Kunst! Die überklassizistische Beschränkung der Tragödie auf einen einzigen, möglichst zusammengedrängten Konflikt, die stolze Sparsamkeit des Alfieristils macht zwar bei seinen Nachfolgern nur allzu breiten epischen wie lyrischen Einlagen Platz. Das Studium Goethes, Schillers und Shakespeares, selbst der Wiener Vorlesungen Schlegels bringt auch eine Anzahl „romantischer" Elemente in ihre Kunst, doch bleibt diese im ganzen so stark klassizistisch beeinflußt, daß man sie besser als Epigonenkunst, wie unter die Romantik einreihen wird. Der bekannteste Name unter diesen Pseudoromantikern ist Alessandro Manzoni (1785—1873), der Verfasser des weltberühmten Romans „Die Verlobten" („I promessi sposi"). Seine Bedeutung als Dramatiker gründet sich auf seinen „Grafen von Carmagnola", in welchem er mit Anklängen an „Othello" den schnöden Undank der Republik Venedig gegen ihren fälschlich des Verrats bezichtigten Heerführer darstellt, und auf seinen „Adelchi", worin der erfolglose Verzweiflungskampf des letzten Langobardenhelden gegen Verrat und die Übermacht des großen Karl vorgeführt wird. Beide Werke bedeuten für Italien den Einzug des romantischen Geistes in die Dramatik. Die Einheiten der Zeit und des Ortes werden aufgegeben, die strenge Folgerichtigkeit des klassischen Theaters weicht der romantischen Unwahrscheinlichkeit, die Handlung wird lose an mittelalterlich-geschichtliche Begebenheiten angeknüpft und lyrisch gefärbt. Die Charaktere werden überstark zu Abstraktionen erweitert. — Schwächer noch als diese stark lyrischen Dramen, die selbst den Chor der antiken Tragödie wieder aufnehmen, sind die Tragödien des als politischer Märtyrer wohlbekannten Silvio Pellico (1789—1854). — Neben diesen beiden ist nur Giovan Battista Niccolini (1782 bis 1861) zu nennen, der als überzeugter Alfierischüler begann („Polissene" 1810), dessen „Giovanni da Procida" (1830) die sizilia-

nische Vesper in besserem Lichte als Delavignes „Vêpres Siciliennes“ darstellen, gleichzeitig aber auch den Haß gegen die Fremdherrschaft schüren soll, und dessen „Arnaldo da Brescia“ (1843) ebenfalls von größerem patriotischen als künstlerischen Werte ist.

Erst die folgende Generation bringt mit Pietro Cossa (1830 bis 1881) wieder einen beachtenswerten Vertreter des höheren, und zwar insbesondere historischen Dramas. Auch er versucht sich zuerst als Klassizist („Mario e i Cimbri“ 1884), experimentiert dann mit modernen Künstlerdramen, die auch in der Prosaform eine realistischere Wendung verraten („Beethoven“, „Puschkin“), bis er dann seine eigentliche Domäne im Römerdrama findet („Nerone“, „Cleopatra“, „Messalina“, „Giuliano l'Apostata“). Der lose Bau seiner Verse verdrießt zwar seine Kritiker, schmiegt sich aber zwanglos dem Bestreben nach natürlicher Rede an, und im übrigen erweist sich Cossa als sicherer Beherrscher der Bühnentechnik. Auch sein bestes Lustspiel wurzelt in der ihm lieb gewordenen Römersphäre („Plauto e il suo secolo“).

5. Im europäischen Osten.

Am stärksten beeinflußt von westeuropäischer Kunst ist naturgemäß Polen. Unter dem Einfluß Byrons und der deutschen Romantik vollzieht sich auch hier der Bruch mit der klassizistischen Tradition. Die bezeichnendsten Schöpfungen der polnischen Romantik sind Zygmunt Krasiński (1812—1859) „Ungöttliche Komödie“, eine phantastische Jenseitsdichtung, „Irydion“, die nicht minder phantastische Schilderung Roms zur Zeit Heliogabals — beide allerdings nur lose Bilder in dramatischer Form. Ein wirklicher Dramatiker dagegen ist Julius Słowacki (1809 bis 1849), dessen Dramenstoffe größtenteils polnischer Vorzeit entlehnt sind („Mindowe“, „Lilla Veneda“, „Balladyna“) und dessen „Mazeppa“ einen großen Bühnenerfolg errang. Das große Werk, das die Krone seines Ruhmes bilden sollte, „König Geist“, das wieder dem phantastischen, romantischen Drama zustrebt, blieb unvollendet. — Von späteren Vertretern des idealistischen Dramas sei noch Stanisław Kozłowski (* 1868) und seine historische Tragödie „Die Taboriten“ erwähnt.

Epigonendichtung ist auch die Kunst des einzigen nennens-

werten tschechischen Dramatikers: Jaroslaw Vrchlický (eigentlich Emil Frida, 1853—1912). Vollkommen klassizistisch sind naturgemäß seine antikisierenden Dramen („Der Tod des Odysseus", die Trilogie „Hippodamia"), aus tschechischer Urgeschichte entnimmt er den Stoff seiner „Drahomira", der schon Grillparzer zur Bearbeitung gereizt hatte. Sein frisches Lustspiel „Eine Nacht auf dem Karlsstein" (1885) ist ebenfalls erwähnenswert.

Die Begabung des russischen Volkes liegt offenbar mehr in der Erzählung als im Drama, und so entspricht der Blüte des russischen Romans keine ebenbürtige des Dramas. Nach idealistischer Kunst strebt nur Graf Alexej Tolstoj (1817—1875), der außer einer „Don Juan"-Tragödie noch in einer großen Trilogie den Untergang des alten Warägerkönigsgeschlechts, der Nachkommen Ruriks, und das Emporkommen des neuen Usurpators, desselben Boris Godunov darstellt, dessen Schicksal schon Puskin (1799 bis 1830) zur Dramatisierung gereizt hatte („Der Tod Iwans des Schrecklichen", „Zar Fjodor Ivanovič", „Zar Boris"). Wichtiger ist dafür in Rußland das Aufkommen einer das wirkliche Leben schildernden Kunst, die sich rücksichts- und traditionslos entwickeln konnte.

Der jungen Dramatik der Südslawen sei wenigstens im Vorübergehen gedacht: zur Ausbildung einer wirklich bedeutenden dramatischen Kunst fehlt es ja hier schon an der nötigen Resonanz, die auch die Belgrader Bühne allein nicht sichern kann. Naturgemäß sind großen Traditionen der Vorzeit, der Untergang des alten serbischen Reiches, die Schlacht auf dem Amselfelde, die schon im Volkslied gefeierten Taten der nationalen Helden, wie Marko Kraljević u. ä., das nächstliegende Thema dieser wenig selbständigen Kunst. Sima Milutinović (1791—1847) und Laza Kostić (*1841) sind die bekanntesten Vertreter; auch der König von Montenegro Nikolaus I. Njegoš (*1841) sei genannt („Die Balkankaiserin"). — Der kraftvollste unter den jüngsten slawischen Dramatikern ist Antun Tresić-Pavičić (*1867), der nach Tragödien aus der slawischen Geschichte („Ljutovid Posavski", „Katarina Zrinska") sich dem Römerdrama zuwandte und in der großen Tetralogie „Finis reipublicae" (1903) den Untergang der römischen Republik in kraftvollen Bildern zu gestalten suchte.

Auch das neuhellenische Drama ist Epigonenkunst, zunächst in starkem Anschluß an italienische Vorbilder entstanden. So beginnen Nerulos und Zampelios als Nachahmer Alfieris und ist noch Alexander Rizos Rangabé (Rangavis, 1810—1892) im wesentlichen Klassizist, doch ist der in München Erzogene ein Freund deutscher Kunst und hat die deutschen Klassiker wie Shakespeare in Übertragungen für sein Volk zu gewinnen versucht. Von seinen Dramen sei außer den klassizistischen „30 Tyrannen" die satirische Komödie „Die Hochzeit des Kutrulis" genannt. Neben Dimitrios Vernardakis, der, ähnlich wie Alexander Rangabé, Klassizismus und Shakespeare zu verschmelzen suchte („Fausta"), ist noch Alexanders Sohn Kleon Rizos Rangabé (* 1842) zu nennen, dessen zahlreiche Tragödien die wechselvollen Geschicke des byzantinisch-oströmischen Reiches mit patriotischer Wärme und leidenschaftlichem Eintreten für die geschichtliche Bedeutung Ostroms behandeln („Julianus Apostata", „Theodora", „Die Bilderstürmer", „Kaiser Heraklios", „Die Herzogin von Athen"). — Ein strengerer Klassizist noch ist Dimitrios Paparrigopulos (1843—1873), wohl der beachtenswerteste der späteren Epigonen („Orpheus", „Pygmalion").

Die wichtigsten Daten zur Geschichte des Dramas im Zeitalter des Klassizismus und der Romantik.

1696 Regnard: Le Joueur.
1709 Lesage: Turcaret.
1713 Addison: Cato.
Maffai: Merope.
1723 Houdar de la Motte: Inès de Castro.
Holberg: Den politiske Kandestober.
1724 Holberg: Ulysses von Ithacia.
1727 Marivaux: La (seconde) Surprise de l'Amour.
1728 Gay: The Beggar's Opera.
1730 Marivaux: Le Jeu de l'Amour et du Hasard.
Gottsched: Critische Dichtkunst.
1731 Lillo: The Merchant of London.
1732 Voltaire: Zaïre.
1732 Destouches: Le Glorieux.
Gottsched: Sterbender Cato.
1736 Voltaire: Alzire.
1737 Marivaux: Les Fausses Confidences.
1738 Piron: La Métromanie.
1740 Schlegel: Herrmann.
1741 Voltaire: Mahomet.
1742 Voltaire: Mérope.
1752 Weiße: Der Teufel ist los.
1753 Nivelle de la Chaussée: Le Préjugé à la Mode.
Goldoni: La Locandiera.
Moore: The Gamester.
1755 Lessing: Miß Sara Sampson.
1757 Diderot: Le Fils Naturel.
1758 Diderot: Le Père de Famille.

1759 Young: Thoughts on Original Composition.
1760 Voltaire: Tancrède.
1761 Gozzi: Il Corvo.
1762 Wielands Shakespeareübersetzung.
1765 Sedaine: Le Philosophe sans le savoir.
Gozzi: L'Augellier Belverde.
1767 Lessing: Minna von Barnhelm.
Lessing: Hamburgische Dramaturgie (bis 1769).
1768 Gerstenberg: Ugolino.
1771 Goldoni: Il Burbero Benefico.
1772 Beaumarchais: Le Barbier de Séville.
Lessing: Emilia Galotti.
Wessel: Hjœrllghed uden Strömper.
1773 Goldsmith: She stoops to conquer.
Goethe: Götz.
1774 Goethe: Clavigo.
Lenz: Der Hofmeister.
1775 Mercier: La Brouette du Vinaigrier.
Goethe: Stella.
1776 Alfieri: Filippo.
Leisewitz: Julius von Tarent.
Lenz: Die Soldaten.
Wagner: Die Kindermörderin.
Klinger: Die Zwillinge, Sturm und Drang.
1777 Sheridan: The School for Scandal.
1779 Lessing: Nathan der Weise.
1781 Beaumarchais: Le Mariage de Figaro.
Schiller: Die Räuber.
1783 Schiller: Fiesko.
1784 Schiller: Kabale und Liebe.
1787 Alfieri: Mirra.
Goethe: Iphigenie, Egmont.
Schiller: Don Karlos.
1789 Alfieri: Saúl.
Goethe: Tasso.
Kotzebue: Menschenhaß und Reue.
1797 Tieck: Gestiefelte Kater.
A. W. Schlegels Shakespeare-Übersetzung (bis 1801, bzw. 1810).
1799 Schiller: Wallenstein.
1800 Schiller: Maria Stuart.
1801 Schiller: Jungfrau von Orleans.
1803 Goethe: Die natürliche Tochter.
Schiller: Die Braut von Messina.
1804 Schiller: Wilhelm Tell.
1805 Oehlenschläger: Aladdin.
1806 Kleist: Der zerbrochene Krug.
1808 Kleist: Penthesilea.
Goethe: Faust, Teil I.
1809 Werner: Der 24. Februar.
1810 Kleist: Käthchen von Heilbronn, Prinz Friedrich von Homburg (erschienen 1821).
1817 Byron: Manfred.
Grillparzer: Die Ahnfrau.
1818 Grillparzer: Sappho.
1821 Grillparzer: Das goldene Vlies. (Erstaufführung).
1825 Schlegel-Tiecks Shakespeareübersetzung (bis 1833).
1827 Hugo: Cromwell.
1830 Hugo: Hernani.
1831 Grillparzer: Des Meeres und der Liebe Wellen.
Goethe: Faust, Teil II.
Grabbe: Napoleon.
Musset: Lorenzaccio.
1833 Musset: Fantasio.
Raimund: Der Verschwender.
1834 Grillparzer: Der Traum ein Leben.
1838 Grillparzer: Weh dem, der lügt!
1839 Hugo: Ruy Blas.
1843 Hugo: Les Burgraves.

